FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 9 | Nº 25 | ISSN 2789-004X | mayo-agosto 2021 | Bs. 20

Revista cultural

PIEDRA de agua

Nº 25

YAKU RUMI / UMA QALA / ITA-I

El zorro en el ciclo vital de Piucha

Miro en tus ojos y te doy los míos

Significados reales e imaginarios del prócer

Dios y la máquina

El MUSEF desarrolla sus actividades en el ex palacio de los Marqueses de Villaverde. La estructura arquitectónica se construyó en 1730, tiene un típico estilo colonial y destaca por sus patios con arquerías de piedra y su arco triunfal central de medio punto, con escudo heráldico esculpido en piedra. Esta magnífica edificación se ubica en el centro histórico paceño, entre las calles Ingavi y Jenaro Sanjinés. Por su arquitectura civil colonial en 1930 fue declarada Monumento Nacional.

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roger Edwin Rojas Ulo
Presidente a.i.

Bismarck Javier Arevilca Vásquez
Director a.i.

Oscar Ferrufino Morro
Director a.i.

Gumercindo Héctor Pino Guzmán
Director a.i.

Gabriel Herbas Camacho
Director a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Luis Oporto Ordóñez
Presidente

Susana Bejarano Auad
Consejera

Guido Arze Mantilla
Consejero

Jhonny Quino Choque
Consejero

José Antonio Rocha Torrico
Consejero

Roberto Aguilar Quisbert
Consejero

Willy Tancara
Director General

REPOSITORIOS NACIONALES Y CENTROS CULTURALES

Máximo Pacheco Balanza
Director Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia

Elvira Espejo Ayca
Directora Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Iván Castellón Quiroga
Director Museo Nacional de Arte

Benjamín Condori Ortega
Director Casa Nacional de Moneda

Mario Linares Urioste
Director Casa de la Libertad

Edson Hurtado Morón
Director Centro de la Cultura Plurinacional

Revista cultural

PIEDRA de agua

YAKU RUMI / UMA QALA / ITA-I

Año 9 | número 25 | mayo-agosto 2021

Fundación Cultural Banco Central de Bolivia

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA

Fundación Cultural BCB
fundacióncultural.bcb
@CulturaFCBCB
Fundación Cultural BCB
@fundacion_cultural_bcb

© Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

Luis Oporto Ordóñez
Director

David Aruquipa Perez
Editor

Susana Bejarano Auad / José Antonio Rocha Torrico
Comité editorial

Michelle Del Castillo Del Castillo
Responsable de Comunicación

Tania Prado Espinoza
Gabriel Sánchez Castro
Diseño Gráfico

Benjamín Chávez
Corrección de estilo

Andrea Barrero
Traducción de textos al Inglés

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Calle Fernando Guachalla Nº 476
Zona Sopocachi, La Paz, Bolivia
Teléfono: 2424148
www.fundaciónculturalbcb.gob.bo
fundacion@fundacionculturalbcb.gob.bo

Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia
Impresión

Foto portada: Gabriel Sánchez

Depósito Legal: 4-3-41-13 P.O.
ISSN: 2789-004X

Las opiniones expresadas son de exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente la postura de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Entidad cultural del Estado Plurinacional que tiene por misión recuperar, fortalecer, proteger, custodiar, conservar, registrar, restaurar, promover y poner en valor el patrimonio cultural tangible e intangible bajo responsabilidad de sus repositorios. Gravitar en la dinámica presente de las culturas, desde el patrimonio de los pueblos conservado en los centros. Abrir espacios de intercambio igualitario entre las culturas que conforman la plurinacionalidad/diversidad. Estimular la producción cultural contemporánea como consecuencia de continuidades históricas. Fortalecer la investigación como detonante de las tres misiones precedentes. Generar diálogos de saberes y conocimientos entre los actores sociales y la FCBCB con el objetivo de precautelar la memoria en el proceso social.

Revista cultural **PIEDRA** *de agua*

JAWIR QALA / RUMIWAKU / ITA-I

Revista Cultural Académica de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, cuyo propósito es incentivar la investigación y promover la reflexión académica sobre el patrimonio cultural, documental e histórico por medio de estudios inéditos especializados que desarrollan temáticas referidas al arte, historia, literatura, museos y cultura, impulsando el desarrollo científico cultural en Bolivia y Latinoamérica.

Índice

Presentación 4
José Antonio Rocha Torrico

Editorial: Pablo Ramos Sanchez 7
Luis Oporto Ordóñez

Dossier

Aproximaciones al machaj juyai, la lengua kallawaya 12
Juan Pedro Debreczeni Aillón

Lenguas del oriente boliviano: Entre el rescate y el silencio 18
Jackeline Rojas Heredia

Arusat Arxatasiñäni 24
Edwin Usquiano Quispe

"Qhip Nayr Uñtasis Sarnaqapxañani" (Mirando atrás, adelante caminaremos) El Horizonte futuro de las Lenguas 32
Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui
Jackeline Rojas Heredia

Clemente Mamani Laruta, varios personajes, un mismo idioma 36
Benjamín Chávez

Imaginar que el cuerpo es el mar, la interseccionalidad infinita 40
Fabricio Estrada

Investigación

El zorro en el ciclo vital de Piucha 46
Genaro Huarita Choque

Significados reales e imaginarios del prócer 60
Marcelo Maldonado Rocha

Memorias sumergidas: sobre la impronta afrodescendiente en Charcas, Bolivia (siglos XVI-XX) 70
Paola Revilla Orías

Producción sonora: Cantos tradicionales de mujeres del Norte Potosí boliviano 74
Marianela España Mita
Janela Ingrid Vargas V.

Cine

Miro en tus ojos y te doy los míos
Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) 80
Jackeline Rojas Heredia

Reseñas

Dios y la máquina, singularidad y serialidad en la pintura colonial andina 92
Karin Schulze Benavides

PRESENTACIÓN

Cultura, además de la dimensión material del quehacer humano, tiene alcances sociales y simbólicos. Sus expresiones son los desarrollos tecnológicos, los instrumentos musicales y de trabajo, la vestimenta, los utensilios para el cotidiano vivir… Ella se manifiesta, además, en las normas de convivencia societales y los valores que los seres humanos hilvanan en sus interacciones con sus semejantes, constituyéndose ellos en referentes para su continuidad y búsqueda de nuevos horizontes de convivencia social. Son parte también de la cultura, las creencias, la lógica significativa de los rituales, las melodías musicales de tiempos y espacios diversos; a ello se suman los sonidos, signos y voces que adquieren significación codificada que solo será descifrada por una comunidad que ha sido adiestrada para abrir los códigos, llegando a ser el lenguaje de esos grupos humanos.

La Revista Cultural Piedra de Agua, *Yaku Rumi, Uma Qala e Ita-I* en el lenguaje de las tres sociedades con mayor número de hablantes en el Estado Plurinacional de Bolivia, concede prioridad en su Número 25 de publicación precisamente a esta dimensión simbólica, las lenguas indígenas.

Así, la Sección Dossier de la Revista contiene el artículo *Aproximaciones al Machaj Juyai, la lengua Kallawaya,* de Juan Pedro Debreczeni Aillón, quien discurre sobre el desarrollo de esta lengua, con antecedentes históricos en la lengua puquina, idioma de la cultura precolombina de Tiahuanaku.

Por su parte, Jackeline Rojas Heredia, también en Dossier, expone sobre el poco conocimiento que se tiene de las lenguas del oriente boliviano, Guaraní, Zamuco, Guarayo, Bésiro y el Guarasug´we, esta última, en palabras de la autora, en extinción, debido a la poca práctica habitual de los poseedores de este idioma.

El lingüista Edwin Usquiano Quispe, escribe *Arusat Arxatasiñän*, *Defendamos nuestra lengua,* un texto íntegramente en aymara, incidiendo en el potencial de este idioma para la reafirmación cultural y sociopolítica de sus hablantes.

Piedra de Agua, Nro. 25, en el tema central de lenguas originarias, reproduce una entrevista de la comunicadora social Jackeline Rojas Heredia a la reconocida cientista social Silvia Rivera Cusicanqui. El mensaje de la conversación gira en torno a la relación entre el aymara y el castellano y de sus influencias mutuas, de las que resulta el "castemillano", una lengua popular vigente hoy.

El gestor cultural Benjamin Chávez, realizó un diálogo con Clemente Mamani Laruta, Premio Nacional de Gestión Cultural 2008, resultando de ello el artículo *Clemente Mamani Laruta, varios personajes un mismo idioma*, en el que se recupera facetas importantes de la trayectoria personal del galardonado, marcada por el horizonte de sentido aymara.

En la Sección Dossier, se incluye, asimismo, un artículo del escritor e investigador hondureño Fabricio Estrada, quien comparte los resultados de una experiencia de mujeres de la etnia Lenca de Honduras después de conocer el mar, que la comparten con mujeres garífuna de la costa caribeña. El aporte del investigador tiene el sugerente título *Imaginar que el cuerpo es el mar, la interseccionalidad infinita*.

Ya en la Sección destinada para los resultados de investigaciones o proyectos de investigación, Piedra de Agua, Nro. 25, invita a la lectura y a la discusión sobre diversos temas culturales. Así, Genaro Huarita Choque, del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la UMSS, Cochabamba, nos hace conocer la múltiple presencia en la tradición oral del Atuq Antonio, el zorro, regulador de las actividades agroecológicas, durante todo el ciclo vital en la región andina de Piucha, Sur del Departamento de Oruro.

Por su parte, Significados reales e imaginarios del prócer: una interpretación de la novela histórica, la historiografía y los dibujos animados de Marcelo Maldonado Rocha es un ejercicio heurístico que se basa en un capítulo de una serie animada (Los Simpson), donde la hija mayor de la familia, Lisa, emprende una cruzada para desmontar los significados que giran en torno al prócer de su localidad,

decisión que ocasiona un desenlace imprevisto. Pues, la existencia del prócer es completamente contraria a la versión del mito, que de él exponen los libros de historia. No obstante, el mito tiene la capacidad de evocar los "mejores sentimientos del pueblo", mediatizados por el lenguaje, que es lo que prioriza la novel investigadora.

Para llenar un vacío marcado de estudios sobre la presencia africana y sus descendientes en los siglos XVI-XX en Bolivia, nuestra Revista Cultural le da la palabra escrita a Paola A. Revilla Orias, investigadora del Bonn Center for Dependency and Slavery Studies, quien revela datos sorprendentes como el "blanqueamiento" de algunos próceres de la Independencia, por tanto, de sangre africana, y la reafirmación de la negación de la diversidad cultural, situación en la que los africanos y sus descendientes eran totalmente ignorados.

Todavía en esta Sección de Investigación, Marianela España Mita y Janela Ingrid Vargas exponen las líneas generales de un estudio, *Producción sonora: cantos tradicionales de mujeres del Norte de Potosí boliviano,* a realizarse desde el Centro de la Revolución Cultural (CRC), de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), que permitirá recuperar y poner en evidencia el patrimonio musical de las mujeres del Norte de Potosí.

La Revista Piedra de Agua, Nro. 25, le concede también un lugar al Cine. En él, Jackeline Rojas Heredia identifica los invalorables aportes del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), un laboratorio de intensa actividad para las y los comunicadores indígenas, quienes retratan, mediante audiovisuales, el cotidiano vivir y las vicisitudes y horizontes de desarrollo de sus pueblos.

La Sección Reseña está dedicada a la producción bibliográfica del Museo Nacional de Arte (MNA) de la FC-BCB *Dios y la máquina, singularidad y la serialidad en la pintura colonial andina*. En ella se explica cómo la pintura de los siglos XVI-XVIII se constituyó en un recurso didáctico para afianzar la colonialidad en los territorios conquistados en esta parte de América.

Con esta publicación, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia quiere contribuir a la reflexión y a la discusión sobre la amplia y compleja realidad de la cultura, expresada ella en dimensiones, tiempos y espacios múltiples, con personajes e intencionalidades diversos, con la invitación de que los resultados que se exponen en este Número de Piedra de Agua sean un acicate para nuevos estudios e investigaciones en este ámbito.

José Antonio Rocha Torrico

Comité Editorial

Pablo Ramos Sanchez

Editorial
Pablo Ramos Sanchez

Luis Oporto Ordóñez

El legado del economista de izquierda y militante del Proceso de Cambio

Fue el primer rector de la Revolución Universitaria, movimiento que plasmó su ideario en las bases ideológicas de la Revolución Universitaria en 1970, que afirma: "La universidad encontrará su pleno auge cuando el pueblo derrote al imperialismo y a sus agentes internos (…) El objetivo último de la Revolución Universitaria es, pues, el socialismo".

En enero de 2021, recibí la visita del economista Pablo Ramos Sánchez. Vino acompañado de Pablo Mancilla, arquitecto ambientalista, hijo de Coco Manto. En el diálogo abordamos temas de interés cultural. Fue entonces que anunció la predisposición de la familia de uno de los acuarelistas más célebres de América Latina, Ricardo Pérez Alcalá (1939-2013), de donar 12 obras de su autoría, que quedaron en México cuando el pintor retornó a Bolivia, donde falleció.

Luego de intensa y exitosa gestión, que contó con la colaboración del embajador de Bolivia en México, José Crespo Fernández, la preciada donación llegó a Bolivia y pronto será entregada al Museo Nacional de Arte para su custodia, conservación y puesta en valor.

Fue una feliz circunstancia que Pablo Ramos oficiara como responsable para definir el destino final de la colección. Con buen criterio, recomendó que la colección sea entregada a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB). Ese hecho retrata la faceta de Ramos, de patriota sensible con el patrimonio cultural de la Nación.

Ramos nació en la provincia Gran Chaco, Tarija. Recientemente retornó a Yacuiba, donde le sorprendió la muerte, el 24 de septiembre a la edad de 84 años.

Pasó su infancia en su tierra provincial, estudiando sus primeras letras en una escuelita rural. Sus padres decidieron trasladarlo a la capital, Tarija, donde cursó la secundaria en el colegio San Luis, obteniendo el título de bachiller a los 17 años de edad.

Habiendo culminado el bachillerato, tomó la decisión de viajar a la ciudad de La Paz, sede de Gobierno, donde se matriculó en la carrera de Economía de la Universidad Mayor de San Andrés, época en la que fue elegido dirigente y presidente del Centro de Estudiantes de la carrera de Economía, integrando la Federación Universitaria Local (FUL).

En 1960 obtuvo la licenciatura en Economía y realizó estudios de posgrado en el área de Planificación General en Chile, México y Estados Unidos. A su retorno al país se integró a la cátedra universitaria, mostrando su compromiso con ideales de izquierda.

Los años de infancia en su solar nativo fueron determinantes para asumir conciencia sobre las condiciones de pobreza que afectaban a la mayoría de la población boliviana. Su sensibilidad guiaría sus pasos en el futuro.

La revolución universitaria

El 25 marzo de 1970, un conflicto entre Alipio Valencia Vega, decano de la Facultad de Derecho, y el rector Carlos Terrazas derivó en un movimiento estudiantil universitario que protagonizó la Revolución Universitaria de 1970. El 3 de abril, los

* Es historiador (UMSA) y presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

estudiantes universitarios desconocieron a la Federación Universitaria Local (FUL) y al Rector, designaron un Comité Revolucionario, con el objetivo de construir una nueva universidad.

Alfonso Velarde relata que ese órgano de poder ordenó precintar "el Consejo Universitario y el Rectorado y se constituye como autoridad máxima de la universidad y se procedió al veto político de todo aquel docente que de alguna manera hubiera apoyado al gobierno de (René) Barrientos, o hubiera tenido alguna simpatía con esa administración".

Miguel Pinto afirma que "el 16 de abril de 1970, los universitarios aceleraron el proceso rebelde en una tercera Asamblea, designaron al economista Pablo Ramos como Rector". Velarde acota que "Pablo Ramos —que era un docente joven que estaba de acuerdo con hacer el cambio estructural— ganó la elección. En la plancha ganadora también estuvo Rolando Costa Arduz, como secretario General".

Ramos formó parte del centro de estudios políticos 'Espartaco', que tuvo influencia entre los partidos de izquierda de esa época. Fue uno de los fundadores del Movimiento de la Izquierda Revolucionaria (MIR) el ala radical del Partido Demócrata Cristiano que asumió el denominativo de Partido Demócrata Cristiano Revolucionario (PDCR), que se fusionaría al MIR.

Ramos fue el primer rector de la Revolución Universitaria, movimiento que plasmó su ideario en las Bases ideológicas de la Revolución Universitaria en 1970, que afirma: "La universidad encontrará su pleno auge cuando el pueblo derrote al imperialismo y a sus agentes internos (…) El objetivo último de la Revolución Universitaria es, pues, el socialismo. La transformación de la universidad tecnocrática y liberal y su reestructuración académica se subordinará a esta estrategia final".

La dictadura y el exilio

la reacción fascista no se dejó esperar. El 21 de julio, más de 30 cadetes del Colegio Militar, tomaron el Monoblock y lo entregaron a "Los Marqueses", un grupo delincuencial que sembró terror en la ciudad de La Paz, autodenominados "Comando Unificado del Nacionalismo y la Democracia", enarbolando la consigna "Rojos, ¡fuera de la universidad carajo!", respaldado por Falange Socialista Boliviana (FSB) y financiado por el sector fascista del gobierno de Alfredo Ovando. En efecto, la conspiración contaba con el apoyo del gobierno y fue liderado por Alfredo Candia, líder de la "Liga Mundial Anticomunista", asesorado por el capitán Luis Arce Gómez.

En 1971, bajo el gobierno nacionalista de Juan José Torres, la Revolución Universitaria se consolidó y la UMSA integró la Asamblea del Pueblo, un "Soviet" que buscaba instalar un gobierno socialista, hecho que detonó el golpe de Estado de Hugo Banzer, el 21 de agosto, que identificó a la Universidad como un objetivo político, ordenando un ataque armado y su clausura.

Ramos fue enviado al exilio a México, por la dictadura fascista de Banzer. Durante su exilio se desempeñó como docente en la Universidad Autónoma de México. Pasó a Santiago de Chile, trabajando como docente universitario (1972). El cruento golpe de Estado de Augusto Pinochet contra el presidente socialista Salvador Allende, lo obligó a retornar a México (1973), como experto de la Organización de Naciones Unidas (ONU), y posteriormente ejerció la docencia universitaria en Santo Domingo (República Dominicana).

Denunció el septenio fascista

A la caída del dictador Banzer, retornó a Bolivia en la primavera democrática, dedicándose a analizar el septenio en su obra Siete años de Economía Boliviana (1980), en la que denota el carácter fascista de la dictadura, analiza las causas generales del ascenso fascista en la América Latina y la naturaleza de la acumulación en la economía primario-exportadora y en el proceso de sustitución de importaciones.

Disecciona el modelo banzerista, a la luz de los factores externos, los aspectos políticos, el contenido social, el fascismo y la cultura. Enjuicia el modelo económico del banzerato, que privilegió la ayuda externa con un endeudamiento externo histórico, la inversión extranjera privada directa, las donaciones, las exportaciones de bienes y servicios y los derechos especiales de giro.

En los factores internos, analiza el proceso inflacionario, el gasto estatal, el perverso congelamien-

to de salarios y la libertad de precios, la incentivación de ahorro personal, la ampliación de la demanda interna y la represión como política de Estado. Estudia el mecanismo de acumulación, la inversión pública y la inversión privada, el crecimiento sectorial. Concluye su análisis con las consecuencias y perspectivas, en el que denuncia los grupos sociales beneficiados, los efectos de la crisis y las perspectivas futuras.

Banzer nunca perdonó a Pablo Ramos el hecho que hubiera publicado el estudio documentado del septenio banzerista que destruyó la economía estatal y abrió las puertas al narcotráfico y la inflación que detonaría durante el gobierno de Hernán Siles Zuazo, ahogando económicamente el atisbo de un gobierno popular.

Banzer urdió un golpe de Estado ante la inminencia del Juicio de Responsabilidades impulsado desde el Congreso por el diputado socialista Marcelo Quiroga Santa Cruz, al que identificó como objetivo político, por cuya razón fue ubicado y asesinado con inusitada crueldad, encargando la tarea sucia al general anticomunista Luis García Meza Tejada el 17 de julio de 1980.

El gobierno dictatorial de Luis García Meza, persiguió a Pablo Ramos, viéndose éste forzado nuevamente a salir exiliado al exterior. Retornó al país en octubre de 1982, con la reconquista de la democracia y la entrega del poder a Hernán Siles Zuazo.

De inmediato se propuso denunciar el carácter fascista del golpe del 17 de julio de 1980, en su obra Radiografía del golpe de Estado (1983), que arranca su análisis con los antecedentes inmediatos, durante el régimen fascista de Banzer, para pasar a analizar la mecánica del golpe, los preparativos, el terrorismo de Estado, la psicosis del golpe, el nefasto papel de los paramilitares, las bases de sustentación social y política del régimen, el oprobioso papel del imperialismo y de los países vecinos, la tipificación del golpe, su carácter fascista, la cruel y cruenta represión de la clase obrera; el contenido económico signado por el narcotráfico, los intentos de institucionalidad y sus perspectivas, finalizando con una relación de los últimos días del régimen, los gobiernos transitorios, el inicio de la UDP en el gobierno y una alerta sobre la democracia en peligro.

Incursión en la política y su militancia en el MAS

Pablo Ramos retomó su cátedra y fue elegido rector de la Universidad Mayor de San Andrés en 1983, 1988 y 1993. Se incorporó de manera orgánica al partido de gobierno, Movimiento Al Socialismo (MAS), hecho que jamás ocultó. Su incursión política lo llevó a ser elegido concejal de la Alcaldía de la ciudad de La Paz (2004) y ocupó la vicepresidencia del Concejo Municipal de La Paz (2005 y 2008).

El presidente Evo Morales lo designó como Prefecto del Departamento de La Paz, siendo el último nominado de manera directa, desde el 10 de agosto de 2008 hasta el 29 de mayo de 2010. El 3 de enero de 2017, el presidente Evo Morales lo designó como presidente del Banco Central de Bolivia, cargo en el que se mantuvo hasta noviembre de 2019, siendo destituido por el gobierno de facto de Jeanine Añez, quien se autoproclamó presidenta del Senado y del Estado Plurinacional, como efecto del golpe de Estado gestado desde el movimiento cívico cruceño, liderado por Fernando Camacho y grupos de derecha.

El régimen de Jeanine Añez designó al economista Guillermo Aponte como presidente interino del Banco Central de Bolivia (17 de diciembre de 2019), intentando detener a Pablo Ramos, acusado por supuesto favorecimiento al enriquecimiento ilícito propiciado por el gobierno de Evo Morales Ayma, por 75 millones de dólares. El régimen de facto no se atrevió a ordenar el apresamiento de Pablo Ramos.

Su producción bibliográfica incluye su obra en cuatro tomos Temas de economía boliviana (1983), que analiza temas de debate de los últimos 20 años, concebido como escritos para el combate político. Escribió sus libros de cuento, Imágenes, Cuando se aleja del tren, y su poemario De ayer y de hoy. Su último libro fue Los escaldados (2019). Honor y gloria, al compañero consecuente de izquierda y al militante del Proceso de Cambio.

Dossier

PIEDRA DE AGUA | AÑO 9 | N° 25 | MAYO - AGOSTO | PP. 12-17 | 2021 | ISSN 2789-004X

DOSSIER

Aproximaciones al machaj juyai, la lengua kallawaya

Juan Pedro Debreczeni Aillón*

Approaches to Machaj Juyai, the Kallawaya Language

Resumen. Indagando los antecedentes históricos de la lengua puquina, se establecen sus relaciones con el machaj juyai kallawaya y su pasado vinculado al esplendor tiahuanacota. Los aportes de la historia y lingüística se contrastan con el imaginario de los propios kallawayas respecto a su lengua y saberes ancestrales de curación.

Descriptores. <Lenguas indígenas> <Machaj juyai> <Puquina> <Kallawaya>

Abstract. Investigating the historical antecedents of the Puquina language, its relations with the Machaj Juyai Kallawaya and its past linked to the splendor of the Tiahuanacota are established. The contributions of history and linguistics are contrasted with the imagination of the Kallawayas themselves regarding their language and ancestral knowledge of healing.

Keywords. <Indigenous languages> <Machaj juyai> <Puquina> <Kallawaya>

* Juan Pedro Debreczeni Aillón. Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Magister en Estudios Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Periodista y narrador, cuenta con publicaciones en diferentes medios y antologías. Fue editor del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Actualmente es investigador del Museo Casa de la Libertad. limontinta@gmail.com

Introducción

A mediados del siglo XX, Enrique Oblitas Poblete (1968), afirmaba que los kallawayas se diferencian de los quechuas y aymaras por su cultura y lengua; que si bien hablan perfectamente los dos idiomas, para el culto y las curaciones mágicas usan el machaj juyai, idioma esotérico, conocido solo por ellos. Basado en las crónicas de Garcilaso de la Vega, el autor desarrolla una explicación sobre la genealogía de la realeza Inca, en cuyos nombres halla el origen y significación de la lengua kallawaya o machaj juyai, definiéndola como la "lengua secreta de los Incas".

Años más tarde, académicos de la antropología, historia y lingüística arrojaron nuevas luces sobre la lengua kallawaya, sus raíces vinculadas al puquina y relaciones con el aymara y quechua.

Sin embargo, más allá de los estudios, en los ámbitos de la vida, la cotidianidad wwwy el mundo ritual, otras autodefiniciones y reconocimientos entran en escena. Por ello, la intención de este artículo es exponer algunos aportes históricos sobre el puquina, sus nexos con el machaj juyai y las diferencias que se constatan entre los estudios y la apreciación de los portadores de la propia lengua: los kallawaya.

Puquina, una aproximación histórica

Fuentes coloniales de los siglos XVI y XVII describen el panorama lingüístico en el área circunlacustre del Titicaca, donde se conocían y hablaban al menos cuatro lenguas: puquina, uruquilla, aimara y quechua.

> En relación con el origen altiplánico del puquina y del uruquilla, y basándonos únicamente en la evidencia lingüística, puede sostenerse que por los menos en los tiempos del período arqueológico conocido como Formativo (1.500 a.C. - 200 d.C.), y quizás desde mucho antes, tales idiomas ya se encontraban bastante arraigados, es decir nativizados, en la región lacustre (Cerrón-Palomino, 2016: 173).

El mismo autor coincide con la mayoría de los lingüistas y arqueólogos al señalar que la lengua de Tiahuanaco fue el puquina, y que entre 200 a.C y 800 d.C, se instrumentalizó como vehículo de civilización, alcanzando su máxima difusión en todo el territorio andino altiplánico durante su fase expansiva.

Respecto al ámbito geográfico, con base a documentación del siglo XVI y primeros años del XVII, Espinoza (2005) explica que el área de influencia de la lengua puquina se extendía por el vasto Altiplano abarcando Bolivia y Perú.

> Pero lo más interesante es que cuando a estos datos documentales los comparamos con los informes de los arqueólogos, se percibe que la zona coincide en forma asombrosa con el área de influencia política de la mal llamada Cultura Tiahuanaco, lo que nos lleva a la conclusión de que los puquinas fueron los fundadores y actores durante ese lapso de la prehistoria andina (Espinoza, 2005: 123)

Tal constatación coincide con los hallazgos arqueológicos en el actual espacio kallawaya. A mediados del siglo XX, el arqueólogo sueco Stig Rydén desenterró una tumba cerca de la comunidad Niño Korin, donde registró una diversidad de piezas y objetos que posteriormente Wassen (1988) interpretó como el conjunto de instrumentos de un médico "nativo". Gisbert (1984) afirma que el material encontrado por Rydén confirma la presencia de asentamientos tiahuanacotas en la región kallawaya pues entre los objetos cuatro inhaladores de madera tallada se ajustan a la iconografía del Tiahuanaco imperial.

En la Colonia, el puquina se conocía y hablaba no solo en territorios de la Audiencia de La Plata, sino también en pueblos al sur de Arequipa y Cusco, es decir a lo largo y ancho del denominado imperio Tiahuanacota que, para Espinoza (2005), debería designarse como Civilización Puquina

En la Colonia, el puquina se conocía y hablaba no solo en territorios de la Audiencia de La Plata, sino también en pueblos al sur de Arequipa y Cusco, es decir a lo largo y ancho del denominado imperio Tiahuanacota que, para Espinoza (2005), debería designarse como Civilización Puquina pues Tiahuanaco fue un apelativo impuesto por uno de los últimos incas en el siglo XVI.

Entre los siglos XII y XIII, el auge del puquina se vio afectado por la expansión de los Señoríos altiplánicos provocando su gradual desplazamiento y desintegración. Así, para el siglo XVI, cuando el Virrey Toledo se desplazó por la región andina, constató que la mayoría de los puquina hablantes habían sido aymarizados y que, a diferencia de los hombres, eran más las mujeres quienes detentaban la lengua. En esa medida, Cerrón-Palomino (2016) considera que la extinción total de la lengua debió de haberse producido en la segunda mitad del siglo XIX.

El puquina en la lengua kallawaya

Situada en su contexto histórico y geográfico, a pesar de las noticias sobre su extinción, la lengua puquina registra resabios y raíces identificadas por lingüistas en el machaj juyai de los kallawaya.

A partir de un estudio lingüístico de vocablos machaj juyai recopilados por Oblitas Poblete (1968) y Girault (1989), además de hallazgos provenientes de la arqueología y la etnohistoria, Aguilo (1991) estima que a lo largo de cinco siglos, durante la decadencia de los Señoríos del Altiplano, entre el 800 y 1300, la lengua kallawaya tuvo contacto directo con el quechua. Sin embargo, en ese mismo periodo de tiempo se registró con mayor intensidad el contacto lingüístico y cultural con el puquina, de tal forma que esta lengua alcanzó a enriquecer hasta el 12.7% de las raíces vocabulares kallawaya respecto del aymara y el quechua.

> El kallawaya no es, al menos de manera inmediata, del tronco lingüístico quechua. El quechua de alguna manera podemos decir que lo ha 'civilizado' creando con él algo así como un 'argot' que permite en cierta medida un control kallawaya (Aguiló, 1991: ix).

El mismo autor plantea que el kallawaya-puquina vendría a ser una rama de un tronco mucho más antiguo que denomina "Pu-quechu-mara", de tal manera que el kallawaya habría surgido del puquina.

> El kallawaya es una rama mínima y a punto de agostarse del puquina, que a su vez forma un tronco común "Pu-quechu-mara" y su origen Arawak-Baniva, han sido posteriormente de superposición y coexistencia, de tal manera que determinó un enriquecimiento del kallawaya a expensas del aymara expansivo, que debió ser efectivo durante el periodo Tiwanacota III y IV (1200 y ss.) ya que posteriormente solo pudo recibir influencia aymara a través del mismo quechua que junto al puquina lo envolvían (*Ibíd.:* xii).

Aguiló (1991) finalmente concluye que la lengua kallawaya atraviesa un proceso de consunción y resulta ser una continuidad del puquina asumido en una dimensión decadente.

Loza (2004), por su parte, considera que si bien las afirmaciones etnográficas y lingüísticas, indican al machaj juyai como un legado o vestigio del puquina, su experiencia le permitió constatar que los mismos hablantes niegan tal extremo, pues asumen al machaj juyai como su lengua originaria, secreta y ratifican su uso particular en el ámbito ritual. Señala que sus "préstamos" del quechua se remontan a la Colonia, cuando al amparo de la llamada "extirpación de las idolatrías", la Iglesia católica separó a los niños y jóvenes de los adultos, quienes pasaron a vivir con españoles o doctrineros quechuas.

Mach'aj juyai se asocia a dos términos: mach'a (j)=-coterráneo, más que paisano y, juyai=idioma, habla. Podría asumirse como Loza (2009) traduce: "lengua de la gente". Xavier Albó (1989) se detiene en esa traducción considerando que contrariamente a su presunto uso comunitario, se trata más bien de una lengua ritual, prácticamente reservada para el ejercicio de la profesión médica de los kallawaya. Justamente en esa característica se asienta su calificación como lengua sagrada o secreta. "Es decir, un idioma que sólo se habla entre coterráneos afines del mismo oficio, el oficio del médico Kallawaya itinerante". (UNESCO, 2017: 21).

Sobre sus vínculos lingüísticos con el incario, el director del Instituto de la Lengua Kallawaya, Mario Mamani, explica que las élites incas hablaban el denominado *Incasimi* y el resto de los estratos sociales el *Runasimi*.

> "El *incasimi* era un código que los incas, sus consejeros y sus allegados más cercanos lo ha-

> blaban como parte de sus conquistas y para conectarse con las *huacas* y lugares sagrados. Entre sus allegados, estaban sus guías espirituales, los kallawayas, con ellos hablaban el *incasimi*, lo que actualmente es el machaj juyai, mientras que el *runasimi* vendría a ser el quechua, la lengua de habla popular" (Mario Mamani, entrevista 18/7/2018).

Por sus connotaciones rituales, el machaj juyai podría considerarse una lengua vernácula; no como medio de comunicación, pues en la cotidianidad los kallawayas se comunican en quechua, castellano y aymara.

En el ámbito ritual, en cambio, como afirma el médico Evaristo Calle, del ayllu Caalaya, el machaj juyai "les da el aliento" para curar. (Entrevista 28/6/2019). Efectivamente, uno de los aspectos centrales de la ritualidad kallawaya se manifiesta en las invocaciones de los médicos para comunicarse con los entes tutelares; a través de oraciones en machaj juyai solicitan su fuerza y protección.

Las diferentes entrevistas confirman que la lengua es asimilada de los padres y que forma parte del proceso de aprendizaje de los saberes ancestrales e itinerancia kallawaya. Sus hablantes y cultores asumen que las raíces de su lengua se remiten al incario, a cuyo soberano asesoraban y curaban.

El horizonte de la lengua kallawaya

Como la cultura, las lenguas se caracterizan por su dinamicidad y cambio; sufren transformaciones, modificaciones y ajustes resultado del contacto con otras culturas y lenguas. Al respecto, Albó (1989) plantea que el machaj juyay de los kallawayas actuales –a diferencia del quechua y aymara– tiene nombres específicos para muchos objetos y animales de origen claramente español y que los ámbitos que registran menos préstamos de otras lenguas conocidas, son precisamente las palabras vinculadas al cuerpo humano y la salud.

En ese sentido, los términos recopilados por Oblitas y Girault muestran notables diferencias y es que en el uso ritual de la lengua kallawaya, bien podría registrarse el fenómeno denominado glosolalia, cuando los protagonistas hablan en lenguas des-

Por sus connotaciones rituales, el machaj juyai podría considerarse una lengua vernácula; no como medio de comunicación, pues en la cotidianidad los kallawayas se comunican en quechua, castellano y aymara.

conocidas, vinculadas o no a otras lenguas reales, resultado de contactos, préstamos y de la propia creatividad ritual de los ejecutores.

Con todo, hay voces que al amparo de la Constitución Política del Estado (CPE)[1] demandan que la formación en las escuelas de la región kallawaya se imparta no solo en quechua, sino también en su lengua originaria. Para ese efecto, representantes kallawaya y sus propias organizaciones, piden un currículo regionalizado y que los maestros de sus escuelas enseñen en machaj juyai, según explica José Mendoza, Diputado plurinacional kallawaya (entrevista, 18/7/2018). "En tiempos de nuestros tatarabuelos, nuestros ancestros hablaban machaj juyai cuando caminaban, en viaje nomás, no así en la casa, por eso era secreto, pero ahora como está en la Constitución ya tiene que transmitirse", complementa Javier Flores, secretario general del ayllu Chari. (Entrevista 17/7/2018).

Asimismo, las tareas de salvaguarda del patrimonio kallawaya reconocido por la UNESCO[2] se encaminan a preservar y difundir la lengua de la Nación Kallawaya.

Como se evidencia, más allá de los estudios académicos, serán los propios kallawayas quienes

1 CPE: Artículo 5. I. Son idiomas oficiales del Estado el castellano y todos los idiomas de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, que son el aymara, araona, baure, bésiro, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chimán, ese ejja, guaraní, guarasu'we, guarayu, itonama, leco, machajuyai - kallawaya, machineri, maropa, mojeño-trinitario, mojeño-ignaciano, moré, mosetén, movima, pacawara, puquina, quechua, sirionó, tacana, tapiete, toromona, uru-chipaya, weenhayek, yaminawa, yuki, yuracaré y zamuco.

2 La Ciencia y Cosmovisión del Pueblo Kallawaya fue reconocida por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, en noviembre de 2003.

definan la proyección y futuro de su lengua en el ejercicio pleno del abanico de expresiones que configuran su cultura e identidad.

Bibliografía

Aguiló, F. (1991) *Diccionario Kallawaya.* La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)

Albó, X. (1989) "Nuevas pistas para la lengua Machaj Juyay de los Kallawaya". En *Revista Andina* N° 1 julio 1989. Cusco, Perú: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas"

BOLIVIA (2009) *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia* La Paz, GOEP.

Debreczeni, J. P. (2019) *Kallawaya Soqen Ikaj Mach'a (El sabio que porta la medicina). Historia, cosmovisión y cultura de la Nación Kallawaya.* Sucre: Fundación Cultural BCB – Casa de la Libertad.

Cerrón Palomino, R. (2016) "Tras las huellas de la lengua primordial de los incas: evidencia onomástica puquina". En Revista Andina Nº54, pp 169-208. Cusco, Perú: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas"

Espinoza, W. (2005) "Las lenguas nativas en el Altiplano peruano-boliviano en el siglo XVI". En *Investigaciones Sociales* Año IX N°14, pp. 121-153. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Girault, L. (1989) Kallawaya: el idioma secreto de los incas. La Paz: UNICEF/OPS/OMS.

Gisbert, T. Y Cajías, M. (1984) "Los textiles Charazani en su contexto histórico y cultural". En *Espacio y tiempo en el mundo Callahuaya*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos. Facultad de Humanidades, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).

Grasserie, de la R. (1894) *Langue Puquina. Textes puquina*. Leipzig: K.F. Koerhler Libraire-Éditeur

Loza, C. B.(2004) *Kallawaya. Reconocimiento Mundial a la Ciencia de los Andes.* La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Viceministerio de Cultura y UNESCO.
(2009) "Los secretos del Machaj Juyai-Kallawaya" En *El Correo de la UNESCO - Número especial octubre 2009.* París: UNESCO.

Oblitas Poblete, E. (1968) El idioma secreto de los incas. La Paz: Editorial "Los Amigos del Libro".

UNESCO (2017) *Tejiendo los saberes Kallawaya. Aproximaciones a la historia y medicina Kallawaya.* Ministerio de culturas y turismo, Universidad Católica San Pablo, INBOMETRAKA. Quito: UNESCO

Wassen, H. (1988) "Instrumentos y plantas de un curandero indio en una tumba de la zona callawaya". En *Compilación de estudios sobre medicina kallawaya* pp. 371-398. La Paz: Instituto Internacional de Integración (Convenio Andrés Bello)

Recepción: *3 de julio de 2021*
Aprobación: *15 de julio de 20211*
Publicación: *Agosto de 2021*

Foto: Gabriel Sánchez

DOSSIER

Lenguas del oriente boliviano: Entre el rescate y el silencio

Jackeline Rojas Heredia*

Eastern languages: Between rescue and silence

Resumen. Pocos saben que en el departamento de Santa Cruz existen cinco lenguas originarias, una casi extinta de la que se rescata parte de su alfabeto. Las lenguas nativas aportan a la humanidad, un conocimiento legendario que, a través de la investigación, se intenta recuperar. El Centro de la Cultura Plurinacional (CCP) valora esos trabajos y los proyecta hacia el público a través del lenguaje artístico.

Descriptores. <Extinción Cultural> <Guarasug'we> <Tierras bajas> <Voces vivas> <Pérdida de dialectos>

Abstract. Few know that in the department of Santa Cruz there are five original languages, one almost extinct from which part of its alphabet is rescued. Native languages provide humanity with a legendary knowledge that, through research, attempts are made to recover. The CCP values these works and projects them to the public through artistic language

Keywords. <Cultural extinction> <Guarasug'we> <Lowlands> <Living voices>

* Licenciada en Comunicación Social, periodista y escritora. jadelheredia@gmail.com

Al igual que en el occidente del país, en el oriente también existen culturas indígenas que heredaron tradiciones, cosmovisión y sobre todo un conocimiento milenario conservado en la lengua, el idioma originario. El estudio de estos lenguajes, tanto fonética como gramaticalmente, despertó la atención de investigadores extranjeros, al punto que muchos dedicaron su vida a la comprensión, recopilación y en algunos casos, rescate de las lenguas.

En el departamento de Santa Cruz existen cinco lenguas originarias, cuatro de ellas vivas: Guaraní, Zamuco, Guarayo y Bésiro. La quinta es la Guarasug'we, considerada extinta en cuanto a la práctica habitual de las personas que se identifican con ella. Jürgen Riester, antropólogo alemán, especialista en los pueblos indígenas de las tierras bajas bolivianas, fallecido en 2019, logró recopilar 70 testimonios de los adultos y ancianos guarasug'we, entre 1964 y 1965 mientras convivió con ellos, trabajo que fue la base para el libro que denominó: *Los Guarasug'we: Crónica de sus últimos días* que fue publicado en 1977 junto al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y la editorial Los Amigos del Libro.

Actualmente los últimos descendientes guarasug'we viven integrados a la Nación Chiquitano Moncox (CPE, 2009: Art. 5), habitantes mezclados con este otro pueblo indígena; sin embargo existe la sospecha de que algunos ancianos todavía existen. Otros estudiosos, como la lingüista (Danielsen, 2015), han recuperado parte del vocabulario de la lengua guarasug'we, con el propósito de que los conocimientos sobre ese pueblo puedan ampliarse y no queden en el olvido.

Lo que se intenta recuperar y conservar es la esencia de la lengua, conscientes de que no es la misma que fue antes de todo el proceso de colonización, dominio de una cultura sobre otra, poca lealtad lingüística[1] debido a la exigencia de hablar el idioma del colonizador, el castellano, y muchos otros factores que incidieron, en algunos casos, en su extinción. Danielsen, en palabras simples, explicó que cuando los jesuitas quisieron crear vocabularios de lenguas indígenas, lo hicieron sobre la base del latín (non plus ultra) lengua madre, sin tomar en cuenta que la fonética de las palabras en idiomas originarios era muy distinta, así como el contexto en el que se crearon esos lenguajes, por lo tanto, el conocimiento quedo resumido, ignorado, desechado. A esa compleja construcción se sumó la agrupación de varios grupos indígenas con distinto idioma con el fin de juntarlos en un solo conjunto bajo una lengua predominante, la que se hablaba más, y sobre eso, los colonizadores diezmaron poblaciones, todo ello resultó en la pérdida de dialectos y en consecuencia del conocimiento de esas culturas.

El Centro de la Cultura Plurinacional (CCP) dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, trabaja desde hace años en actividades artísticas que permitan llegar al público y compartir las lenguas originarias que existen en ese territorio. Este 2021 se lleva adelante una exposición-instalación, sobre el trabajo desarrollado por Jürgen Riester en el país; el próximo año, se prevé desarrollar un proyecto de arte que involucre mayor información sobre los guarasug'we, más si se toma en cuenta que en 2022 iniciará el "Decenio de las Lenguas Indígenas".

La labor no es aislada, años atrás, se presentaron exposiciones, conferencias, charlas y por supuesto, muestras de arte dedicadas a los pueblos originarios del oriente. En 2019, "Año de las lenguas indígenas" el CCP llevó adelante un homenaje artístico con el nombre de "Voces Vivas" que fue dedicado a las cinco lenguas mencionadas arriba: Guaraní, Zamuco, Guarayo, Bésiro y Guarasug´we.

Rememorando las Voces Vivas

En medio de la sala Guarayo, del CCP, se desplegó la instalación sonora: "Los latidos de la lengua", que consistió en la recreación de un ambiente selvático que tenía como centro un árbol cuyas raíces apuntaban al cielo, todo el espacio fue bañado por tonos verdes, grises y blancos.

El piso fue cubierto de arena y tanto al centro como en los contornos se colocaron decenas de plantas. Los nombres de las cinco lenguas de los grupos

1 "Siguiendo a Moreno (2005, pp. 244-245), la lealtad lingüística se presenta cuando, en el contacto de grupos sociales y de lenguas distintas, principalmente en contextos de bilingüismo o de diglosia, se pueden generar situaciones de reemplazo de una lengua por otra y los hablantes optan por mantener la lengua que han venido utilizando". (Corredor, 2018: 59-77)

étnicos dominantes en el departamento fueron escritos en cada pared, además se añadieron bancas que permitían a los visitantes acomodarse, transportarse en tiempo y espacio para escuchar a la etnia elegida y el ambiente natural en la que ésta habitaba, aves, insectos y voces; en otra banca se podía escuchar el canto acompasado de un grupo de mujeres. El recorrido concluía con el sonido de los latidos de un corazón que poco a poco fue apagado hasta quedar en completo silencio.

Los nombres de las cinco lenguas de los grupos étnicos dominantes en el departamento fueron escritos en cada pared, además se añadieron bancas que permitían a los visitantes acomodarse, transportarse en tiempo y espacio para escuchar a la etnia elegida y el ambiente natural en la que ésta habitaba.

En otra sala, las paredes estuvieron plasmadas de dibujos gigantes. Los roles de cada habitante de cada una de las cinco naciones, fueron representados por imágenes a lápiz, junto a ellas se colocó un resumen sobre las características más representativas, también se colocaron pedestales sobre los que colgaron globos blancos los que con el tiempo se desinflaron, metáfora visual, una representación de lo que ocurre con las lenguas originarias.

La muestra incluyó también el registro de narraciones que pudieron ser escuchadas a través de audífonos colgados, junto a éstos se colocaron páginas escritas con el significado de las palabras en castellano. Andrea Hinojosa, curadora del CCP, explicó que la intención fue la de "familiarizar" a los visitantes con el sonido y la modulación de esos lenguajes. La instalación integró las obras de los artistas Alex Abruzzese con *Los dueños de las figuras* y Óscar Sosa con *Amazona Gravitante.*

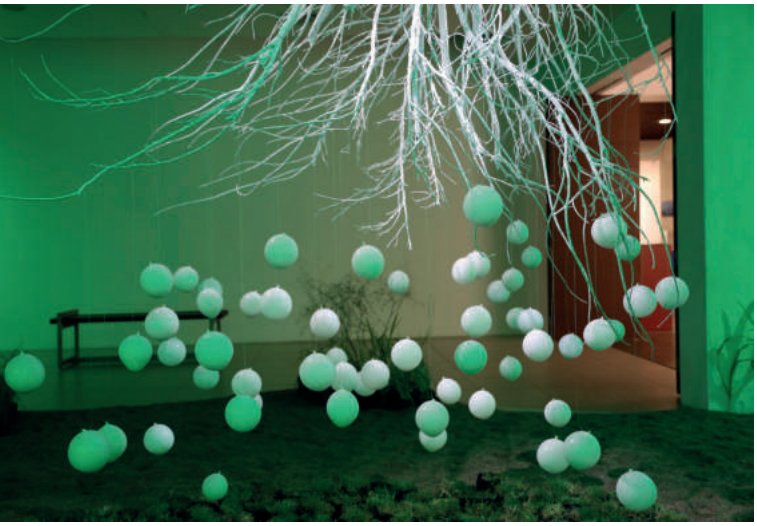


Imagen referencia a la exposición: Voces Vivas del CCP, año 2019.

La primera se enfocó en la cultura guaraní, su obra fue un libro en el que, a través de minúsculas perforaciones, estéticamente desarrolladas, se narró sobre Ñanderú, personaje de la mitología guaraní. Sobre esa base, se pudo recrear figuras que también van retratadas en los textiles guaranís. En otro ambiente, frío y oscuro, la Bóveda, se pudo apreciar la obra de Oscar Sosa, (Oso, Jucumari), *Amazona Gravitante* que consistió en máscaras y rostros de indígenas de distintas etnias (hoy Nación), junto a ellas se situaron audífonos en los que se escuchó el lenguaje de esas representaciones.

Fue una invitación a tener un acercamiento de tiempo prolongado para escuchar la interacción de los indígenas del pasado, aunque el ambiente oscuro y tétrico daba más la sensación de observar y escuchar a los muertos.

Los Guarasug'we

Su lengua desciende de la familia tupi guaraní, entre 1964-1965 se advirtió sobre la extinción total de la etnia y su idioma, sin encontrar respuesta de las autoridades bolivianas. La advertencia la hizo el alemán Jürgen Riester, pero la misma fue ignorada[2]. El antropólogo boliviano, Álvaro Díez Astete, explicó que, hasta el momento de la partida de Riester (luego de su convivencia entre agosto de 1964 a febrero de 1965), había 50 habitantes (originarios sin mezcla de sangre). "Cuando retornó en 1970 a la comunidad de El Cerro sobre el río Paraguá, a un día en canoa desde el Piso Firme, su antigua amiga Hapik'wa le informó que ya solo sobrevivían 39 contando a los dispersos" (sic) (Díez, 2018: 557-570).

2 Riester mencionó también, que solo los antropólogos Erland Nordenskiöld (1877-1932) y Emil Snethlage (1897-1939) habían visitado la etnia, pero por pocos días y que sus apuntes sobre ella son superficiales, publicaciones en el caso de Nordenskiöldd de 1924 y de Snethlage de 1935.

En la obra de Díez A. se cuenta que la etnia se separó definitivamente tras el asesinato de su capitán Miguel, a orillas del Iténez (1968) las razones nunca se aclararon. Otra muerte, en circunstancias extrañas fue la del lingüista austriaco, Friedrich von Horn Fitz-Gibbon, quien realizó estudios, entre 1951 y 1958, el austriaco había logrado una recopilación del vocabulario de la lengua guarasug'we, pero fue asesinado entre las comunidades de Bella Vista y Remanso y la mayoría de sus notas desaparecieron. (2018: 565)

Originalmente los guarasug'we habitaron en la zona amazónica de la provincia Velasco del departamento de Santa Cruz, al noroeste del parque Noel Kempff Mercado. Hoy en día sus descendientes forman parte de la Tierra Comunitaria de Origen (TCO) (INRA, 2008) del bajo Paraguá con mayoría indígena chiquitana Moncox.

Nación Guaraní de fuerte presencia

Los guaraní son la única etnia que ocupa todo el Chaco norte con sus diferentes TCO (Tierra Comunitaria de Origen). Los guaraní, son considerados como una sola nación étnica que integra los pueblos ava, isoseño y ava simba. Según el censo 2012, hay 96.842 personas que se declaran guaraní; en Santa Cruz, 71.101; en Chuquisaca, 12.207 y en Tarija, 10.362. Instituto Nacional de Estadística (INE, 2015).

Su actual orgullo étnico es uno de los más altos entre los pueblos originarios, fruto de su propia historia de resistencia a la colonia y a la república hasta su derrota en *Kuruyuki* [3] en 1892. La familia lingüística a la que pertenecen los guaraní es la tupí guaraní. Se trata de la unificación de dos vertientes lingüísticas del pasado remoto: grandes grupos tribales tupi del Brasil se fusionaron con grandes tribus guaraní del Paraguay.

Después de la arawak, la familia tupí guaraní es la más difundida en Sudamérica. Actualmente cuenta con unos tres millones de hablantes en Brasil, Paraguay y Bolivia y con más de 60 lenguas o dialectos. Si bien fueron influidos por la creencia cristiana, mantienen ciertos elementos vivos como que la tierra no es redonda sino plana y creen en la existencia de siete cielos.

Nación y lengua Guaraya

Los guarayos se ubican al norte del departamento de Santa Cruz (Provincia Guarayos: municipios de Ascensión, Urubichá y El Puente). Su etnohistoria ha sido tratada por distintos estudiosos en diversas épocas, (d'Orbigny, Cardus, Cors, Nordenskiold, Métraux y otros). Todos ellos postularon que el origen de los guarayos fue el Paraguay. Los guarayo o gwarayú, como se autodesignan, son un pueblo que pertenece a la familia tupi-guaraní.

Su lealtad lingüística se considera de mediana a alta, con un 70,6% de uso de su lengua nativa. La etnia fue reducida en misiones por los padres franciscanos por eso conservan una profunda creencia católica que, sin embargo, dialoga con parte de sus creencias originarias como la Chapacura, espacio sagrado natural, cerro grande, conservan también, creencias animistas sobre los "dueños" del bosque, de las aguas, de los ríos y lagunas y de los animales.

Tienen una organización administrativa, el Cabildo indígenal, que se constituye más en una representación de la tradición oral y religiosa que se reúne en ocasiones importantes y que está integrado en su mayoría por músicos. Durante sus celebraciones cantan de igual forma en latín como en lengua guaraya. (Díez 2018: 570-578.)

Originalmente los guarasug'we habitaron en la zona amazónica de la provincia Velasco del departamento de Santa Cruz, al noroeste del parque Noel Kempff Mercado. Hoy en día sus descendientes forman parte de la Tierra Comunitaria de Origen (TCO) del bajo Paraguá con mayoría indígena chiquitana Moncox.

3 El 28 de enero de 1892, el líder guaraní Apiguaiqui Tumpa encabezó lo que sería el último enfrentamiento contra los terratenientes para defender su pueblo y su tierra, batalla que terminó en masacre y que obligó a los guaraníes sobrevivientes, una vez más, a someterse.

Lealtad lingüística mayor en los Ayoreos

Sobre la lealtad lingüística, la curadora del CCP, Andrea Hinojosa[4] explicó, por ejemplo, que los ayoreos presentan un porcentaje alto en comparación a las otras naciones indígenas "un 113%, vale decir que los ayoreos hablan su lengua dentro de sus casas, en el colegio, fuera del colegio, en sus comunidades y fuera de la comunidad", aseguró.

Se calcula, según datos, tanto del Instituto Nacional de estadística (INE), como de la Central Ayorea Nativa del Oriente Boliviano (CANOB), que hasta 2019 existían 2.200 personas ayoreas dispersas en nueve municipios del departamento de Santa Cruz. La vida de esta nación es predominantemente nómada. (APCOB; UAGRM: 2014)

Muchas familias comercializan artesanías elaboradas de semillas y otros productos, algunos intercambian el comercio con la mendicidad en la ciudad, por lo general se los puede observar en las puertas de la terminal de buses en Santa Cruz. Díez Astete sostiene en su obra, que existen grupos ayoreos en situación de aislamiento voluntario dentro del parque Nacional Kaa Iya.

El vocablo "ayoréode" es el autodenominativo en plural asumido por este grupo (ayorei) que significa "personas". Provienen de la macroetnia zamuco, que es la que más nombres ha recibido según las parcialidades. En el siglo XVIII: zamucos, caipotorades, cucutades, morotocos, ugaroños, zatienos, entre otros. De acuerdo con la explicación de Díez Astete, en el siglo XIX se los conocía como zamucos, ninaguila y yanaiguas; en el siglo XX como "empelotos" (por su desnudez), "Flecha corta" y también "yanaigua" que en voz despectiva de origen guaraní significa "bárbaro". Los ayoreos son el único pueblo de Bolivia que pertenece a la familia lingüística zamuco, llamada antiguamente "chamacoco" y de la que forman parte las lenguas caipotorade, morotoco y uaraño, ya extinguidas. Esta familia lingüística se extiende ampliamente en el Paraguay, de donde provienen los ayoreos que habitan en territorio boliviano.

Muchas familias comercializan artesanías elaboradas de semillas y otros productos, algunos intercambian el comercio con la mendicidad en la ciudad, por lo general se los puede observar en las puertas de la terminal de buses en Santa Cruz.

La Identidad Chiquitana

Los Chiquitanos tienen como lengua madre el bésiro, pero también existe un uso menor de la lengua paunaka de la familia Arawak. Ambas registran un riesgo alto de extinción por el poco porcentaje de lealtad lingüística. El censo de 2012 registró la existencia de 145.653 chiquitanos en 869 comunidades que se distribuyen en 16 secciones municipales del departamento cruceño.

Estas comunidades, integradas en la organización Central Intercomunal del Oriente de Lomerio (CICOL), llevan adelante un proceso cuya meta es lograr la "Autonomía Indígena Moncox", de ahí que los chiquitanos optan y exigen que se los defina como: "Chiquitanos Moncox", un mismo pueblo con una sola identidad que tienen el bésiro como su lengua étnica común.

La lengua chiquitana es considerada "aislada" ya que los especialistas no han logrado relacionarla a ninguna familia lingüística. Se indica que la lengua comprendía siete grupos dialectales: manasica, penoquiquia, piñoco, cusiquia, tao, tibica y churapa. En 1986, Riester agregó la parcialidad lingüística "moncoca" (moncox bésiro) originalmente de la región de Concepción y trasladada a la de San Antonio de Lomerío.

Swintha Danielsen, de acuerdo con las investigaciones que realizó y a partir de su propia experiencia en convivencia, sostiene que las lenguas de las naciones indígenas del oriente pertenecen a "familias lingüísticas mínimas, es decir, lenguas aisladas con ningún pariente en el mundo". Algunas presentan cierta similitud en su sistema de clasificación nominal, comparable con el chino, pero no existente en el castellano. Danielsen considera que la etapa de encuentro intercultural fue, desde los habitantes de tierras bajas la vivencia más difícil. Eso explica por qué muchas quedaron en el oscuro silencio.

4 Hinojoza A., comunicación personal, 5 de septiembre, 2019

Bibliografía

Apoyo para el Campesinado-Indigena del Oriente Boliviano en Coordinación Instituto de investigación de la facultad de Humanidades (INIFH) de la UAGRM *Nunca nos fuimos-Estudio socioeconómico de la población chiquitana, guaraya, yuracaré y mojeña en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.* Santa Cruz de la Sierra.

Coller, X. (2000). Lealtades Linguísticas. *El País*.

Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. (2009). En B. InfoLeyes, *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*, págs. 2-5.

Corredor T. "Aproximación a la sociología del lenguaje: hacia unas consideraciones generales" en *Cuadernos de lingüistica hispánica, Nº 31, enero-junio 2018, Boyaca; 59 - 77.*

Danielsen, S.; Sell, L. (2015). *Flora y Fauna Guarasu-guarasu'we, guarasu ñe'e.* Proyecto GIZAC Proyecto de documentación del Gwarayu y la zona intermedia (Amazonía y Chaco boliviano), Santa Cruz de la Sierra.

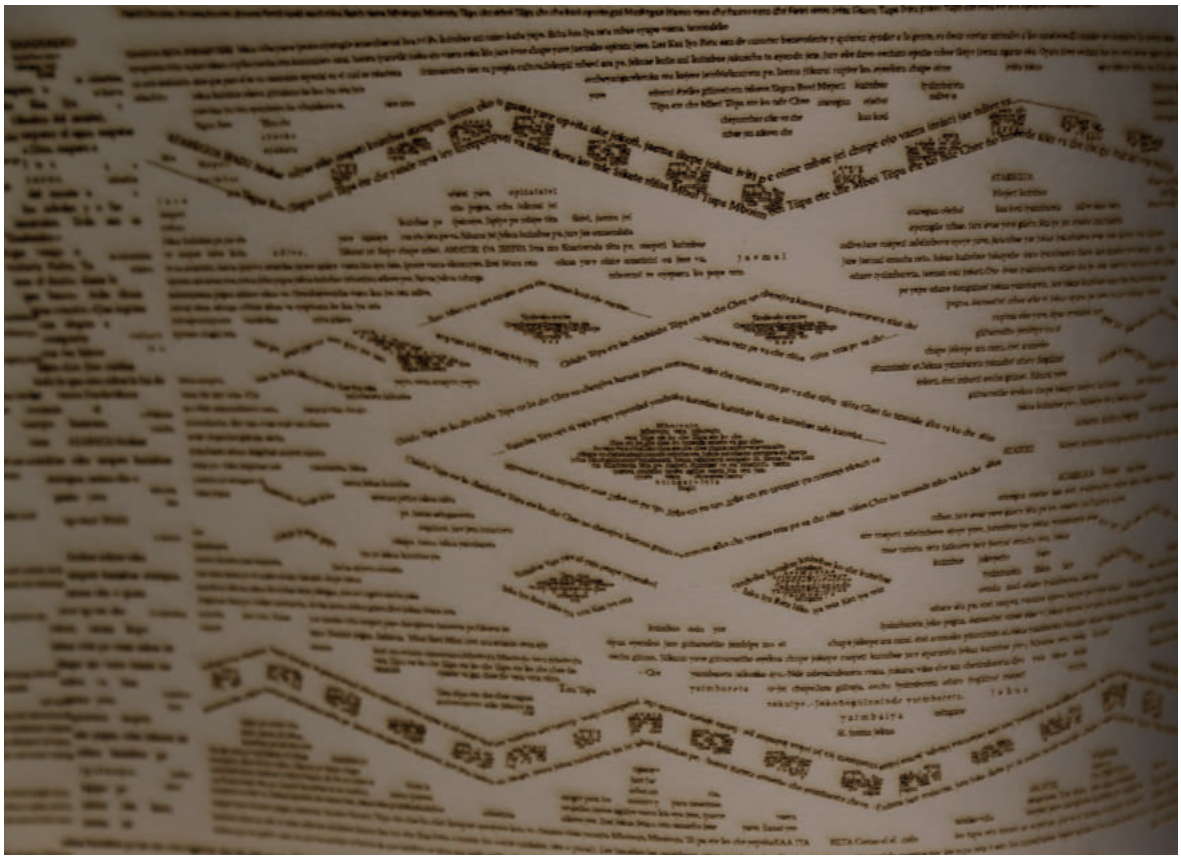
Díez Astete, Á. (2018). *Compendio de Etnias Indígenas y Ecorregiones de Bolivia.* La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

Instituto Nacional de Estadística INE (2015). (https://www.ine.gob.bo/index.php/censos-y-banco-de-datos/censos)

Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA). (2008). Breve Historia del Reparto de Tierras en Bolivia: de la titulación colonial a la reconducción comunitaria de la reforma agraria: certezas y proyecciones, INRA, La Paz.

Paz Nomey J. L. Revista Fuentes. (2014). "Apiaguaiqui Tumpa y la Matanza de Kuruyuki" en *Fuentes* Revista de la Biblioteca y Archivo Historico de la Asamblea Legislativa Plurinacional. 8 (31) pp.37-49

Recepción: *2 de junio de 2021*
Aprobación: *14 de julio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*



Los dueños de las Figuras. Autora: Ales Abruzzese

DOSSIER

Arusat Arxatasiñäni

Edwin Usquiano Quispe*

Resumen (Juk'a amuyump arxatt'ata). Aka qillqt'awinxa, kunjamas aymar arusax arst'asitask ujkatw amuyt'ataniwa. Ukampirusa, arunak taypiw sarawinaka, yatinaka, amuyunakaw qhanancht'asi. Ukataw tayka arunakasax jan chhaqtayañakiti. Nayrapachanakanxa, tayka arunakax utjawina, qamawina, lurawinakanw arst'asitanaxa. Ukhamaraki, uka arusax wali yanqhachataw uñjasirakïna. Ukataw arsusirinakax juk'aptawayxapxäna; ukhamata, yaqhip tayka arunakax chhaqtañarus puripxaraki. Jichhapachanakanxa, walipuniw kunayman yatiqañ utanakanx aymar tayka arux yatintataskaraki. Ukampirusa, utjawinakasan arusat arst'asiñaw wakisispa. Ukhamanakamp phuqhsna ujkas wali askipunispawa; kunalaykutixa, tayka arusax walipuniw ch'amanchasirakispa.

Descriptores (Wakiskir arunaka). <Tayka Aru> <Yatinaka> <Amuyunaka> <Sarawinaka>

Let's defend our lenguage

Abstract. In Bolivia, native languages express the essence of the traditions, customs and ancestral knowledge of the different linguistic communities. However, during the colonial period, the original languages were affected by other languages that supposedly had greater prestige and a greater number of speakers. This situation caused some languages to suffer discrimination and a considerable decrease in speakers. In the same way, other native languages could not bear this situation and disappeared. Before the period of the republic, the situation was much better, since native languages were used in all social contexts, such as: in family settings, work and community meetings, and Aymara was no exception. However, in the republican period the use of native languages was restricted. At present, the situation changes, native languages, such as Aymara, are taught in various academic institutes. Likewise, it is made known on different social networks and in this way they are revitalized. Based on these ideas, in this work our intention to describe the use of the Aymara language in different social contexts, since we consider that this language has to be present in different social contexts.

Keywords: <Native lenguages> <Knowledges> <Customs>

* Lingüista, MUSEF. ecoedwin1@gmail.com

Defendamos nuestra lengua

Resumen En Bolivia, las lenguas nativas expresan la esencia de las tradiciones, las costumbres y los saberes ancestrales de las distintas comunidades lingüísticas. Sin embargo, durante la época colonial las lenguas originarias fueron afectadas por otros idiomas que, supuestamente, tenían mayor prestigio y mayor número de hablantes. Esta situación, provocó que algunas lenguas sufran una discriminación y disminución considerable de hablantes. De la misma manera, otras lenguas nativas no pudieron soportar esta situación y desaparecieron. Antes del periodo de la república, la situación fue mucho mejor, puesto que las lenguas nativas, se utilizaban en todos los contextos sociales, como: en los entornos familiares, de trabajo y reuniones comunitarias y el aymara no fue la excepción. Sin embargo, en el periodo republicano el uso de las lenguas nativas se restringió. En la actualidad, la situación cambia, las lenguas nativas, como el aymara, se enseñan en diversos institutos académicos. Asimismo, se hace conocer en diferentes redes sociales y de esta manera se revitalizan. A partir de esto se recomienda que el uso de la lengua nativa, como el aymara, sea de vital importancia en distintos espacios y contextos sociales. De esta manera, mantendremos viva nuestra lengua; a su vez, nuestras tradiciones y pensamientos. A partir de estas ideas, en este trabajo nuestra intención de describir el uso de la lengua aymara en los diferentes contextos sociales, pues consideramos que esta lengua tiene que estar presente en los diferentes contextos sociales.

Palabras clave: <Lenguas nativas> <Saberes> <Costumbres>

Uraqpachanx walja tayka arunakaw utjistu. Yaqhipanakax juk'at juk'at jan arusiriniw jikxatasxapxi; ukhamat yaqhipanakax chhaqtasipkarakiwa. Yaqhanakast k'achhat k'achhat askinjamarakiw ch'amanchataskaraki. Ukatawa, akanx aymar arusatw amuykipapxañäni. Uka jiwasan tayka arusax khaya jaya maranakatpachaw aksa Qullasuy markanx arsutaraki. Ukampirusa, nayra laq'a achachilanakas pachanxa, waljanipuniw aka arusx arst'asipxirïna; jichhürunakanx janikiw ukataqin arst'asirinakax utjxkarakiti. Jilpachanix khaysa ayllunakan jakasir jilïr jila kullakanakakiw arst'asipxaraki. Ukhamaraki, mä juk'a wayna tawaqunaka; ukampirusa, jisk'a lalanakas art'asipxarakiwa.

Ukham juk'a arsusirinakak utjipansti, arunakat yatxatirinaka, Asamblea General de las Naciones Unidas uksakirinaka; ukhamaraki, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 'UNESCO' uksankirinakas tayka arunakax askinjamaw yatxataña, sasinaw ch'amancht'apxaraki. Ukatw jichhürunakanx yatiqañ utanakana, *redes sociales* ukawjanakana, utjawinakana, irnaqawinakanx arunakas arst'asipxañäni, ukhamaw amtanakas utjaskaraki.

Ukhamatwa, aksa Bolivia uraqisanx 070 kamachinxa «Ley de la Educación "Avelino Siñani - Elizardo Pérez"» ukanx tayka arutw taqpach yatiqañ utanakanx yaticht'asiñapa. Uka yatichawinakasti, kawkhanxay tayka arunakax arst'atach ukarjamaw wakicht'atani. Ukhamaraki, uka taypiw kunayman markanakasan sarawinakapa, yatinakapa, amuyt'awinakapas p'arxtayatañapa, sasinaw arxatt'asiraki. Ukhamata, uka amtanakax jan tayka arunak chhaqtañapatakiw amuyt'ataraki. Ukampirusa, uka arunak arst'asiris waljaniw utjapxañaparaki. Kunalaykutixa, mä arux walja arsusirinik ujkax wali askiw ch'amanchasi. Ukhamat jan chhaqtañapataki.

Maysatuqitxa, 269 kamachinxa, pä urunaka lakan phaxsit saraqkipan khaya pä waranq tunka payan maranxa, «Ley General de Derechos y Políticas Lingüísticas» ukaw utjnuqayataraki. Uka kamachinxa, wali askinjamaw taqpacha tayka arunakax uñakipaña. Ukampirusa, taqi markachirinakaw arupat yaticht'atañapa, kawkhanxay qamaschi ukhamarjama. Juk'ampisa, uka tayka arut arst'asirinakax taqiwjanw (*administración pública y entidades privadas de servicio público*) arupat yatiyatañapa. Suyunakana, Markanakana, ayllunakana, quranakana, jayllinakana, yänakan sutinakapas askinjam tayka arut qillqt'atañapawa; kikiparaki, arst'asitañaparaki, sasinaw uka kamachinx arxatt'asiraki. Ukakipkarakiwa, tayka arut arst'asirinakax rayrunakana, tiliwisyunakana, taqiwjanakanw arupatx yatiyapxañapa; ukhamaraki, arunakapats ist'apxañaparakiwa. Ukhamat uka tayka arunak walipun

ch'amancht'añataki. Ukampirusa, uksatuqirakiw kunayman arst'asitanakas yatxatatañaparaki.

Ukham kamachinak utjipana; ukhamaraki, yaqha jach'a *instituciones* ukanakan ch'amancht'ataw jichhürunakanx tayka arunakax jikxatasipxaraki. Ukhamat jan chhaqtañapataki. Janiti, uka arxatawinakax utjkaspa, ujkasti, kunjamarak qullana tayka arunakat arst'asirist amuyunakaps, yatinakaps jutirwirirust jaytawayarakispasti. Jani kuna jaytatas utjasp ujkax janiw uka arunakasa, amuyunakasa, yatinakapas amtataxkarakispati. Ukatawa, taqi yatinakax arupatapuniw amuyt'atañapa. Inamayaw yaqha arutx yaqha sarawinakx amuyt'añ atiskañani, janikiw sumpach amuyt'awirux puritakaspati.

Aksa uraqinakanxa, kunayman yatinakasa, amuyunakasa, lurawinakas aru taypiw jutirwirirux jaytatarakirïna. Ukhamaraki, uksachiqaw aski amuyunakax qhanancht'asirakïna. Ukanakaxa, siwsawinaka, jamusiñanaka, ixwanaka, säwinaka, sawkanaka, ukat juk'ampinakamptuqiw yatintatanaxa. Taqi ukanakax jichhürunakanx janikiw tayka qillqanakap taypix askinjam yatxatatakiti. Ukhamaraki, janiw nayra qillqanakapas yatitakarakiti. Ukataw jichhapachanakanx mayt'at qillqa taypiw uka yatinakax qhanancht'asiskaraki.

Yaqhipawjanakanxa, uka nayra laq'a achachilanakan yatinakapas chhaqtañakrak munaraki. Kunalaykutixa, wawanakax janiw awk tayka jak'an sapür utjnuqapxkarakiti. Kunalaykutixa, wawanakax jichhürunakanx yatichirinakanipxiwa. Uka yatichirinakax yaqha amtanakampi, amuyunakampi, yatinakampiw yatichapxaraki. Uka yatichirinakax jilpachanix janiw uka markanakan sarawinakapx yatipxkarakiti; ukhamaraki, janikirakiw uka ayllun arups arsupxkarakiti. Ukataw *lengua común* ukham sasinakirakiw kastimillan arutakraw yatichapxaraki. Ukataw wawanakax janiw walja pachax awki, tayka, achachila, awicha jak'anx qamarxkarakiti, ukhamatw uka tayka yatinakasa, amuyunakasa, sarawinakas wawanakanx armasitaxaraki. Kunalaykutixa, nayrapachanakanxa, janiw yaqha jan uñt'at yatichawinakax amuyt'atakänati; jan ukasti, uka markan aski sarawinakapa, amtawinakapa, amuyawinakapaw askinjam sapür lurawimp chikt'at yatintatanaxa.

Ukhamaraki, nayrapachanakanxa, yatiqañ utanakanx tayka arusat arsusiñax yatichirinakamp tuqiyasiñatakkinäwa. Ukampirusa, wila masinakampis k'umiyasiñatakinäwa. Ukataw jan uka tayka arux yatiqañ utanakanx arsusitaxkarakinati. Ukhamat yaqha jan uñt'at aruw askinjam yatintatanäxa. Uka arux kastimillan aruwa. Kunawsay yaqha arutx yatintatach ujkaxa, jiwasan sarawinakasax armasitakixiwa. Ukhamat jan amtata, k'umita, jan yäqata ukhamaw kunayman sarawinakasasa, amuyunakasasa, yatinakasas uñjataxarakïna.

Ukham jisk'achasiwinaka, k'umisiwinaka, p'inqachasiwinak utjki ujkaxa, tayka arunakaw t'ukhaptapxaraki. Ukampirusa, janiw walja arsusirinakax utjkarakiti. Ukax mä markatakix wali llakiskayawa. Kunawsay mä arux walja arsusirinich ujkax wali askinjamaw kunayman yatinakas uka markpachanx sarantaraki. Arsusirinak pisiqtawayk ujkaxa, arus chhaqtañarus purikirakispawa. Ukhamata, uka arump chikaw kunayman yatinaka, amuyunaka, sarawinakas chhaqtarakispa. Ukaw markanakatakix jani akch'as askikiti. Ukataw janipuniw arusat arst'asiñax p'inqasiñakiti. Ukampirusa, arusax taqiwjanakana, taqi lurañanakanw arsusiñasa. Taqi ukanakax janiw amuyunkakiñapakiti; jan ukasti, lurawinakanw uñstañapa. Ukhamatakiw arusax wali askinjam ch'amanchasinixa; ukhamaraki, yatinakasasa, amuyunakasasa, sarawinakasas janiw armatakarakiniti.

Kawkiruy jiwasax sarsna, yaqha markanakaru, kunayman tantachawinakana, qhathunakana, ukawkanakanx sarawisa, amuyusa, lup'iwis q'ipt'ataw sartanxa. Taqi lurawinakasas chuymasankaskiwa. Janiw uka yatinakx utjawirux jaytawayapxktanti, ukataw wakisi uka yatinakax arusat arxatt'añaxa. Ukhamaraki, yatirinakax waxt'a, luqta, wilancha lurawinakanx tayka arutw apunakata, wak'anakata, achachilanakata, juk'ampinakat mayt'asipxaraki. Jupanakax janiw mayt'at arumpix mayt'apxkaspati. Ukhamasti, arusax kawkhankstanxay ukawkanakanx arst'atañapapuniwa.

Taqi kast lurawinaka, phuqhawinaka, sarawinak taypiw arunakax askinjam p'arxtayataraki. Uka taypinakanw arusax arst'asitarakiñapa. Ukawjanakanx janiw yaqha arut lup'ikipatax askinjan amuyunakax phuqhaskarakiti. Ukampirusa, markanakasana, ayllunakasanx kunayman arunakaw utjaraki. Ukanakaxa *toponimias, onomatopeyas* ukham sutincht'atanakarakiwa. Uka kast arunakax askinjamarakiw markanakan yatinakapx yatiyara-

kistu. Janiw kunkipans uka arunakax yaqha arurux jaqukiptayañakiti, janirakiw *refonemización* ukanakas uka arunakampix lurañakarakiti. Ukatawa, jichhax wakisiw wasitat uka arunak apthapiña; ukhamaraki, arusat qillqt'asiña-arst'asiñasa. Uka arunak p'arxtayañatakixa, jiwasaw nayraqatax sarantañasa. Janiti markanakan jakir jaqinakax arus chuymamp sartasipkañani; ujkaxa, janiw khitis jiwaslaykux kuns lurapxkaniti. Inamayaw jilïr irpirinakas akham lurapxañan sasinas arusisipkani. Janiw ukhamats arunakasax kunkanchayatakaniti.

Nayra laq'a achachilanakasax wali askinjamaw sarawinaka, amuyunaka, lup'iwinak jaytawayapxistu. Jichhapachanakanx uka yatiñanakarjamaw taqi kunas phuqhataskaraki. Kawkhanakans uka amuyuparjamaw sarantataskaraki. Taqi ukanakax arusat arxatt'asisina. Jichhaxa, jiwasax kunrak sullkawirinakaru, wawanakasarust jaytawayañanisti? Sarawinakasax utjaskiya. Kunjamats phuqhasiskiya. Ukatx janiy arusatx arsutaxkitixa. Jan arusat arsutaxch ujkax janikiw uka phuqhawinakax askinjam sarantkarakiti. Amuyunakas mayjt'awayxakirakiwa.

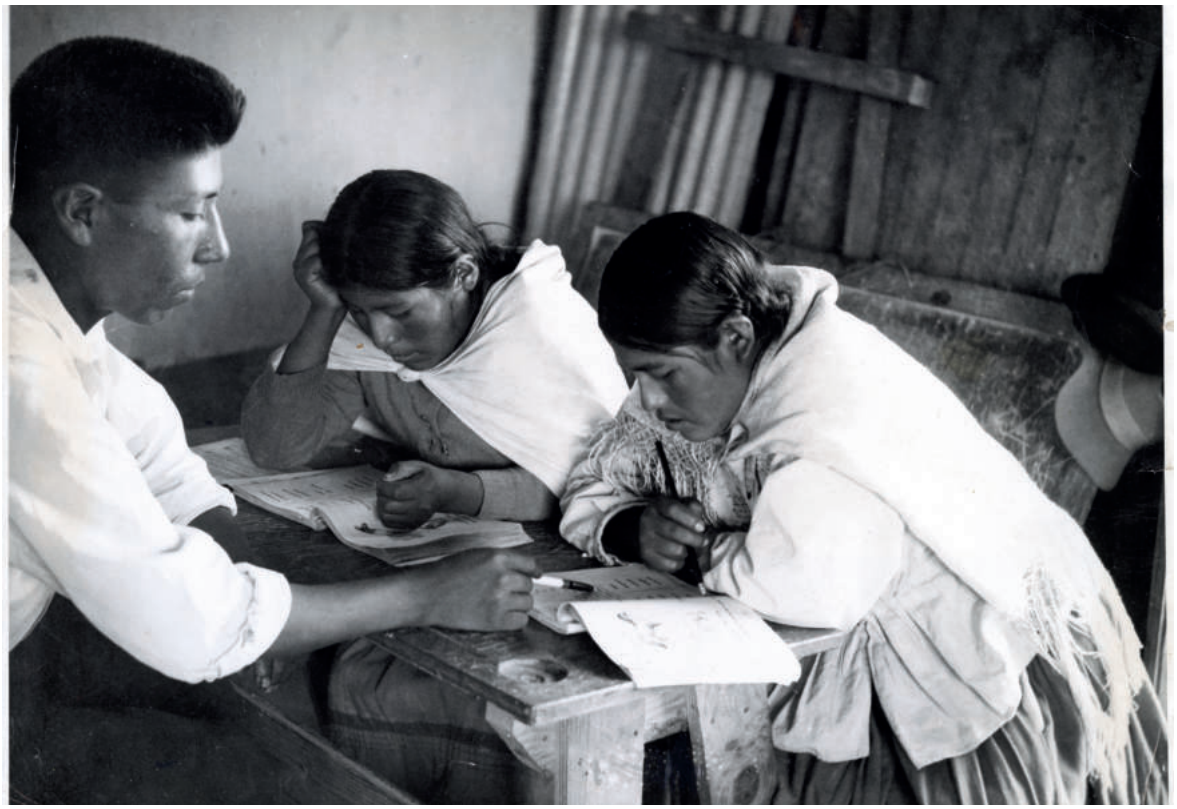
Ukatawa, taqi sarawinaka, amuyuwinaka, lup'iwinakas arus chikt'atapuniwa. Kunalaykutixa, taqi ukanakax mä markanw phuqhasiraki, uka markax jaqinakani, uka jaqinakax arst'asiriraki, ukhamaw taqi lurawinakanx askinjam sarantapxaraki. Ukataw tayka arunakasax wiñayaw jakapxañapa. Ukampirusa, axaranakjamaw taqituqin aqantatañapa. Kunalaykutixa, mä arux jiwki ujkax mä markaw chhaqti, sarawinaka, amuyuwinaka, lup'iwinakas chhaqtxarakiwa. Ukataw jichhürunakanx mä arux walja arsusirinik ujkax wali askinatpuniw uñjañax wakisi. Juk'a arsusirinik uka arunakax walja arsusiriñapaw munasiraki. Ukhamat jan tayka arunakax chaqtañapataki.

Ukampirusa, jichhapachanakanxa, wali askipunixiw taqituqin tayka arusat arst'asiñaxa. Ukhamaraki, *redes sociales* uksanakans askinjampunirakiw aymar arux ch'amanchayataski. Uka *redes sociales* uksatuqinakarux wayna, tawaqu, wawanakaw jilpachanix mantapxaraki. Uksatuqnamaw jupanakax tayka arunakan askitapx uñakipapxaraki. Ukataw *activista digitales* jila kullakanakarux ch'amancht'aña. Kunalaykutixa, jupanakaw askinjam tayka arunakx sullkawirinakarux arus yatxatañatakix munayapxaraki. Ukakipkaraki, yatiqañ utanakan yatichirinakaru, awk taykanakarux janipun sullkawirinakaru, wawanakar tayka arusat arxayañx armasipxañaniti, sasinaw aksatuqitpach ch'amancht'anitapxta.

Recepción: *22 de junio de 2021*
Aprobación: *10 de julio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*

Qhananchawi: Germán Choquehuanca, conocido como el Inka Huáscar Chukiwanka, en la sesión inaugural Sala Tarabuco, presentación del libro *Valeriano Thola*, en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Musef, 19-22 de noviembre de 1997).

Qhananchawi: Juan de Dios Yapita Moya, lingüista boliviano y hablante de la lengua aymara, en la sesión inaugural Sala Tarabuco, presentación del libro *Valeriano Thola*, en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Musef, 19-22 de noviembre de 1997).



Qhananchawi: Durante la etapa de la alfabetización, mujeres aymaras con el profesor, en el año 1970 (Musef, 1970)

Qhananchawi: Durante la lectura de las niñas aymaras, altiplano paceño, en el año 1970 (Musef, 1970)

Qhananchawi: Fiesta de cosecha en Huarina, La Paz - Bolivia en el año 1988 (Musef, 1988)

Qhananchawi: Fiesta de cosecha en Huarina, La Paz - Bolivia en el año 1988 (Musef, 1988)

Qhananchawi: Encuentro de Achachis. Roberto Choque y otros en la reunión ceremonial en Taller de Historia Oral Andina (THOA), en La Paz 1991 (Musef, 1991)

Qhananchawi: Encuentro de Achachis. Roberto Choque y otros en la reunión ceremonial en Taller de Historia Oral Andina (THOA), en La Paz 1991 (Musef, 1991)

Qhananchawi: Encuentro de Achachis. Roberto Choque y otros en la reunión ceremonial en Taller de Historia Oral Andina (THOA), en La Paz 1991 (Musef, 1991)

DOSSIER

"Qhip Nayr Uñtasis Sarnaqapxañani"

(Mirando atrás, adelante caminaremos) El Horizonte futuro de las Lenguas

Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui*

Jackeline Rojas Heredia**

Resumen. A través del análisis y de la vivencia de la socióloga e historiadora, Silvia Rivera Cusicanqui, se comprende la influencia y relación estrecha del aymara con el castellano y un diálogo entre ambas lenguas pese a sus limitaciones. Mezcla que origina ciertos modos para el habla popular, lo que Rivera denomina "castemillano" y refuerza su postura afirmando que se ha privado de la dimensión metafórica a los idiomas porque ha predominado la dimensión pragmática. Es decir que el mestizaje también se manifiesta en la mezcla de lenguajes.

Descriptores. <Lengua ch'ixi'> <Metafísica popular> <interrelación linguística>

Abstract. Through the analysis and experience of the sociologist, historian, Silvia Rivera Cusicanqui, the influence and close relationship of Aymara with Spanish is understood, the dialogue between both languages despite their limitations. a mixes that engenders certain modes for popular speech, what Rivera calls "castemillano" and reinforces her position, affirming that the metaphorical dimension has been deprived of languages because the pragmatic dimension has predominated. In other words, miscegenation also manifests itself in the mixture of languages.

Keywords. <Ch'ixi' language> <Popular metaphysics> <Linguistic Inter relations>

* Silvia Rivera Cusicanqui es una socióloga, activista, teórica contemporánea e historiadora boliviana. Ha investigado la historia del movimiento anarquista en Bolivia, así como las cosmologías quechua y aymara. Fue directora y cofundadora en 1983 del Taller de Historia Oral Andina y actualmente es parte del Colectivo Ch'ixi.

** Licenciada en Comunicación Social, periodista y escritora. jadelheredia@gmail.com

La presente entrevista se realizó a fines de noviembre de 2019, cuando los conflictos políticos en el país recrudecían después de la renuncia de Evo Morales a la presidencia, la autoproclamación de Jeanine Añez y un día después de la masacre en Senkata, que entonces no era aún calificada como "masacre", sino como enfrentamiento porque se difundió que un grupo de alteños pretendía volar la planta de almacenamiento de combustible de esa zona. Rivera lloró por un conocido suyo que perdió la vida en esos eventos y, en medio de todo lo descrito, se analizó la interrelación de las lenguas.

"Aprovechemos este momento oscuro para repensar la relación entre las lenguas, punto final", con esas palabras acabó Silvia Rivera Cusicanqui, la entrevista que *Piedra de Agua* logró con ella. Estaba ansiosa con una mezcla de sentimientos que le salían a flote.

Era nuestro segundo encuentro y el primero a solas, así que quise aprovechar de entrada la entrevista, pero ella quería comer algo primero y dijo, en alusión a mi evidente deseo de ir al grano… "Así son todos ustedes, la generación metida en el celular, quieren las cosas ya y se olvidan que hay un mañana".

Mi respuesta fue: No es el celular, es el trabajo, siempre me solicitan cosas para ayer.

Sí, sí, respondió mientras preparaba sus arepas, colocaba el agua para hervir y colar café y me mostraba los objetos de cerámica que había realizado a modo de hacer fisioterapia para su muñeca fracturada en un accidente, a la vez, mezclaba una historia con otra.

Me resigné a respetar su tiempo, después de todo, siempre se abre una puerta que conduce a riquezas inexploradas cuando uno se atreve a vivir, por unos instantes, en el tiempo de otro. Así reímos de las cosas que dijo en anteriores entrevistas difundidas por YouTube, de las ocurrencias de sus hijos cuando eran pequeños, de ella misma y de los hombres, seres habituales en conversación de mujeres. Por fin dijo que aceptó darme la entrevista porque le agradó mi paciencia y luego de hacer otra actividad más, además de comer y tomar café, me invitó a su habitación y ahí empezó.

por eso he desarrollado una 'lengua ch'ixi' que es el 'castemillano', que de hecho lo hablamos que es 'no ve', 'también no está mal tampoco' (ríe). Todos los dichos que llaman la 'metafísica popular' están totalmente penetrados de sintaxis aymara.

Lenguas y mezclas

"Enciende la grabadora y pregunta", dijo, a la vez que sin previa interrogante iniciaba su respuesta.

"Mi enfoque hacia las lenguas tiene que ver con mi propia relación temprana con la lengua aymara, solo de oídas, de lo que escuchaba en mi casa, el diálogo de las empleadas que tenían mi papá y mi mamá, de muy niña yo no sabía de clases sociales ni de nada de nada. Y escuché mucho aymara y cada ida al mercado era otro tanto y a partir de ahí ya empecé yo a generar una práctica, un deseo y empecé a revisar cómo se dice tal palabra en el diccionario y cosas así…"

El castemillano

Rivera Cusicanqui se remontó al periodo de gobierno de Juan José Torres (1970-1971):

"El presidente Torres promulgó un decreto interesante, te hablo de ese brevísimo momento democrático, entonces nadie se ocupaba de pensar que lo cultural era tan importante, por eso mismo Torres, que era un personaje muy popular de clase humilde, hizo el decreto de que todos debíamos tener una lengua nativa y por tanto propuso la enseñanza del aymara y quechua en los colegios privados y públicos. Claro no tuvo tiempo de llevarlo a la práctica, pero a mí me quedó que ese era el enfoque adecuado en la educación.

No se enseña ciencias en aymara, se tiene al aymara solo como un instrumento para que el paso al castellano sea menos traumático, pero para mí, el trauma está en el olvido de mucha gente que quisiera hablarlo y lo habla mal porque los puristas también del idioma se ríen de la persona que habla mal, yo por eso he desarrollado una 'lengua ch'ixi' que es el 'castemillano', que de hecho lo hablamos que es 'no ve', 'también no está mal tampoco' (ríe). Todos los dichos que llaman la 'metafísica popular' están totalmente penetrados de sintaxis

aymara y esa es la práctica que me llevo aprender el aymara mucho mejor.

Para qué vamos a querer purificar algo que hace siglos ya viene mezclado, la misma idea de 'Sajra', los curas lo han traducido como el diablo, pero etimológicamente 'Sajra' son los antepasados que pueden ser buenos y malos. 'Supay' es el equivalente en quechua que es demonio maligno, pero 'Supay' eran los antepasados antiguamente".

La socióloga sostiene que el propio idioma está colonizado, empobrecido y que eso en parte se debe al asesinato, por parte de los colonizadores, de casi todos los amautas, de los maestros indígenas.

"Pero no pudieron con todos, gracias a eso existen yatiris, hombres y mujeres y muchas mujeres curanderas que han sobrevivido porque como eran tan machos los españoles no les dieron tanta pelota a las mujeres y eso permitió el florecimiento de culturas femeninas y yo asocio mucho el renacimiento potencial de las lenguas con las prácticas de las mujeres", afirmó.

Ch'ixinakax Utxiwa

'Ch'ixinakax utxiwa', hace referencia a la combinación de dos opuestos. Silvia Rivera Cusicanqui lo explica así: "Mi encuentro con el escultor aymara Víctor Zapana fue muy importante, él me dio el título para mi libro: Ch'ixinakax utxiwa, que es, enfáticamente, que existen los seres que no son de un solo color sino manchados de varios y que esos seres, no son ni masculino ni femenino, ni de arriba o de abajo porque son de las dos cosas y por lo tanto ser 'ch'ixi' es tener las dos cosas indeterminadas, como unidas en uno.

Esa fuerza de los ch'ixi, según dice él, la tienen la serpiente, el lagarto, la araña cusi-cusi, como mi apellido (ríe) y el sapo y esos son animales ch'ixis y dice él: 'Nos sirven para resistir la maldad del enemigo'. Yo he tomado eso verdaderamente en serio y para mí cada palabrita que uso: Jiwasa, Ch'ixi, PachaMama[1], PachaTata, porque la Pachamama es dual o Pacha, simplemente, han sido manoseadas, han sido trabajadas teóricamente por los intelectuales dándoles un tono sumamente esencialista, que esto es de los aymaras y nada más, pero yo considero, como toda filosofía que ha sido transgredida, aplastada, que puede reconstruirse como idioma legítimo y pensamiento abstracto universal, que no tiene que ser como los otros idiomas porque también tiene sus niveles de abstracción y tendríamos que ver cómo se injerta en nuestro pensamiento, eso podría lograrse masivamente si todos tuviéramos educación bilingüe".

Yo lo que hice con mis textos fue trabajar conceptos, me he contextualizado de usos de cómo se usa en cada lugar y me he dado cuenta que se ha privado de la dimensión metafórica de los idiomas porque ha predominado la dimensión pragmática.

La investigadora sostiene que hoy en día hay más apertura hacia las lenguas desde la calle, pero que eso todavía no ha entrado al colegio y eso se debe, según ella, a que en el colegio se necesitan idiomas puros "y el más puro aymara tiene mezclas, yo creo que debemos reconocer el derecho de hablar k'allu k'allu (crudo). Con el tiempo y cuando nos confiemos más con los hablantes de lengua aymara, nosotros los de segundo y tercera, como en mi caso (segundo y tercera es en referencia al dominio de lengua), ya nos van hacer caso cuando nuestras mezclas se hagan explicitas ¿no? Yo lo que hice con mis textos fue trabajar conceptos, me he contextualizado de usos de cómo se usa en cada lugar y me he dado cuenta que se ha privado de la dimensión metafórica de los idiomas porque ha predominado la dimensión pragmática. 'Ch'ixi' solo quiere decir: las ovejas que tienen dos colores o las vacas que tiene dos colores, pero ya sondeando, alguien me contó que les dicen "Marca Ch'ixi" a los mestizos que se quedaron después de la reforma agraria porque ya no se acostumbraban a la ciudad, ya tenían sus compadres, ya se quedaron como comerciantes y hablaban como podían en la lengua mezclada, y hacían sus ritos y bueno se quedaron ahí y generaron esta idea de que son 'ch'ixis', esto ocurrió en Guaqui", narró.

El Jiwasa y el Nanaqa

Rivera Cusicanqui explica que el idioma aymara tiene cuatro personas del singular, una es 'Jiwasa',

1 El uso de mayúsculas en esas palabras tiene el objetivo de remarcar la dualidad de la Pachamama

"es un nosotros inclusivo que permite incorporar al otro, el interlocutor está incluido, esa idea nos permite incluir a los que no son iguales a nosotros, pero son un nosotros, como los indios del campo y los indios de la ciudad, los indios comerciantes y los que no tienen trabajo, pero que igual son indios. En cambio, cuando tú dices: Estos militares ya no son nosotros, dices 'Nanaqa', nosotros sin ellos. Con esas precisiones yo te diría que hay un potencial inmenso para trabajar formas de comunicación que nos permitan generar lo inclusivo y que en castellano, aymara o k'allu k'allu, genere la posibilidad de que interpelemos al poder, a los otros, interpelarnos a ellos desde un nosotros intercultural, desde un nosotros incluidos de muchos nosotritos, esa es mi propuesta, es el episteme que desde la lengua rescata las relaciones con el mundo natural y con el mundo de las entidades, de las estrellas, los cerros, el sol y que nos conecta con los ciclos", sonríe.

Consultada sobre el dominio del castellano de parte de las poblaciones indígenas, Rivera Cusicanqui respondió: "Es un arma de doble filo en un contexto de sociedad colonial y racista saber el castellano, si fuéramos una sociedad que ha superado los problemas de discriminación, pero acá el castellano ya era un indicio de alejamiento de su cultura.

El Thoa (Taller de Historia Oral Andina) hizo un libro titulado *Educación indígena, ¿ciudadanía o colonización?* y la respuesta es sí. "Dominar el castellano da acceso a la ciudadanía pero, también, puede ser un nuevo mecanismo de colonización y tal como está la educación ahora, donde las prácticas son despreciativas de parte de profesores, padres o abuelos, eso me lleva a pensar que tenemos que hacer una transformación muy radical en la educación desde abajo para poder sanar y decir que un idioma indígena no te daña ni es para hacer folclore sino también, es para pensar, para escribir y comunicarse y traducir bien y hacer una buena traducción al castellano, eso amplía el horizonte y nos vuelve más inteligentes y si tú vas a los lugares de la Amazonía vas a encontrar gente que habla cuatro idiomas fácilmente, el castellano, idiomas indígenas y el portugués".

La Matria que nos conecta

Por último, la socióloga sostiene que "la memoria tiene que recuperar tiempos en donde no había naciones, entendiendo que Patria es el territorio limitado por las fronteras y Matria es el subsuelo que nos conecta, que nos integra sin fronteras". Rivera Cusicanqui, con siete décadas de vida, es una mujer con mucha energía, una que contagia a todo a su alrededor hasta a los objetos inanimados, puede reírse mucho un instante y al otro llorar por la pérdida de alguien, pero calmarse en segundos y retomar el presente como algo que se disuelve, que muere para volver a vivir.

Recepción: *2 de julio de 2021*
Aprobación: *19 de julio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*

Silvia Rivera Cusicanqui

PIEDRA DE AGUA | AÑO 9 | N° 25 | MAYO - AGOSTO | PP. 36-39 | 2021 | ISSN 2789-004X

DOSSIER

Clemente Mamani Laruta, varios personajes, un mismo idioma

Benjamín Chávez*

Clemente Mamani Laruta, several characters in the same language

Resumen. Un diálogo con el gestor cultural, periodista y poeta aymara Premio Nacional de Gestión Cultural 2008, Clemente Mamani Laruta, que revisita algunos momentos importantes de su historia personal referidos a las áreas de su especialidad y cómo esa labor sostenida en el tiempo fue llevada a cabo desde distintos ámbitos, pero siempre abordados desde la lógica y lengua aymaras. La entrevista fue realizada el 8 de julio de 2021.

Descriptores: <Idioma Aymara> <Radio teatro> <Radio San Gabriel> <Migración> <Recopilación de tradición oral> <Poesía aymara>

Abstract. A dialogue with the cultural manager, journalist and Aymara poet, 2008 National Cultural Management Award, Clemente Mamani Laruta, who revisits some important moments of his personal history related to the areas of his specialty and how this work, sustained over time, was carried out from different spheres, but always approached from the Aymara logic and language. The interview was conducted on July 8, 2021.

Keywords: <Aymara lenguage> <Radio theater> <Radio San Gabriel> <Migration> <Compilation of oral tradition> <Aymara poetry>

* Poeta, escritor, editor y gestor cultural. benja_abc@yahoo.com

¿Cómo trabaja el tema de las lenguas originarias en la radio?

Yo hago radio desde 1985. Al inicio la hacíamos con Cancio Mamani, Alicia Calderón y otros varios compañeros. Hice mi primer programa de cultura en 1988. Luego produjimos cuentos y leyendas en aymara durante doce años. Después, también hicimos novelas, radionovelas, producidas por la radio San Gabriel, siempre en aymara. Radio San Gabriel es la voz del pueblo aymara. Antes, el idioma no era tan oficial, es decir, se lo usaba en medios de comunicación para contar la situación de nuestro pueblo y nada más. A lo largo del tiempo, tuve también otros programas cuyos libretos fueron siempre en aymara. Al principio los hacía yo solo, en máquina de escribir; luego ya me dieron un equipo para grabar. En el siglo XXI con la llegada de la computadora las cosas se facilitaron mucho.

Yo participo muy activamente en todo ese proceso de la grabación de libretos en aymara para las novelas porque, por ejemplo, tengo la facilidad de hacer tres voces distintas, o sea, encarnar a tres personajes. Puede ser un abuelito, un niño y también un aymara del lago, de la región de Suriqui, la isla donde hablan el aymara medio jalado, un poco pausado y alargando levemente los sonidos de algunas letras.

En ese tiempo, la situación del idioma aymara era muy diferente a lo que es ahora. Recién la Universidad Mayor de San Andrés con su carrera de lingüística o la Universidad Pública del Alto impulsaron el idioma con su actividad académica. Ahora hay academias, hay debate, hay posiciones, lo cual es muy bueno porque el idioma aymara es tan importante, histórico y solvente.

¿Qué temas se tocaban en las dramatizaciones?

Eran temas referidos a la identidad social, por ejemplo, contando la historia de una pareja; hicimos también sobre la Madre Tierra, los rituales a la Pachamama, pero también la parte histórica. También hubo una radio novela romántica, también muchas sobre tradiciones y costumbres. Otro tema recurrente fue y sigue siendo el de la migración. Migración campo ciudad y sus consecuencias como el desempleo, el contraste de la vida de la ciudad con la vida del campo. Alguna vez también se tocó el tema del desarrollo, es decir cómo llevar el progreso a una comunidad, pero sin perder el hilo de la comunidad y su forma de vida. Algo así como la innovación y la tradición enfrentadas. También se hace sobre temas agropecuarios y de medicina tradicional.

Paralelamente a esa labor, escribía poesía y fue publicando varias cosas...

Es bonita la historia. Yo soy migrante. Soy de Catavi. Nací y crecí allá. Una vez, el río Katari se inundó y tuve que venir a la ciudad (La Paz) a trabajar. Me inscribieron a un colegio nocturno, el Abraham Reyes, en el barrio de La Portada. Yo, durante el día, hacía trabajos en la ciudad, pero también iba a mi comunidad a hacer otros trabajos como reparar cosas. Te estoy hablando del año 1975 aproximadamente. En esos días, lo de escribir poemas me surgía espontáneamente. En el colegio nos daban tareas como "van a hacer 10 o 20 poemas durante las vacaciones". Yo no tenía tanto acceso a los libros. Claro que en suplementos literarios como el de *El Diario* y *Presencia literaria*, salían pues, pero dos o tres no más. Entonces yo tenía que ir a la biblioteca. En la biblioteca te pedían carnet de lector. La primera vez podías sacar libros sin carnet, pero luego ya te lo exigían. Tuve que sacar un carnet. No costaba nada, era gratuito. Entonces llegó el año 1976 y 1977 y mi profesora fue la reconocida poeta Norah Zapata-Prill que ya para entonces era famosa y se había ganado premios. Pero, en el aula, era la profesora y entonces nos daba tareas. Yo ya escribía poemas y, para presentar las tareas, a esos poemas míos, les ponía nombres de autores como Pedro Shimose y otros muy conocidos (risas), y así los presentaba, me acuerdo muy bien, en hojas de carpeta que además adornaba. Hasta que un buen día, Nora me dice: Clemente, quiero hablar contigo: "Estos poemas no son de los autores que dices" Entonces ahí le confesé que eran poemas que yo escribía desde antes. Entonces me dijo que estaban bien, pero que necesitaba un soporte, una orientación. Me recomendó unos textos. Los busqué y pude comprarme algunos en una tienda que existía en la calle Comercio llamada Dismo. Recuerdo las revistas *Prisma* que traían un suplemento literario en la parte de atrás. También otros textos sobre li-

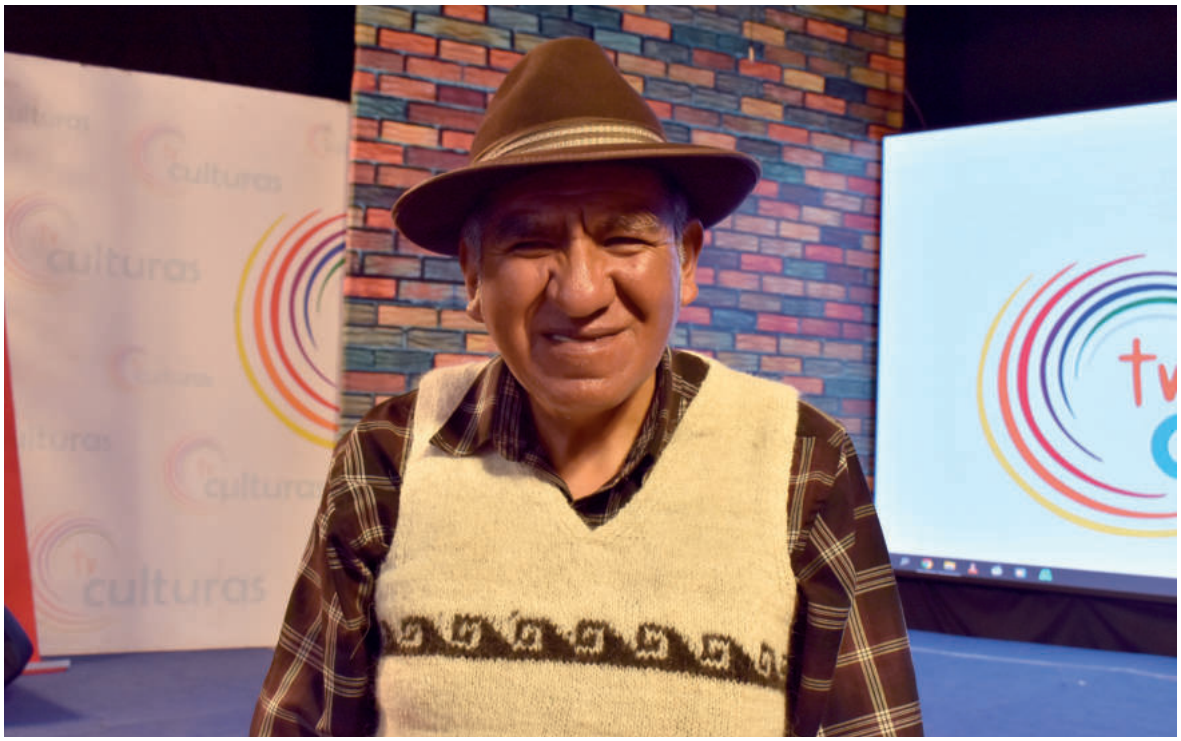
Pero, además de esos consejos que me mostraban qué leer, yo prestaba mucha atención al habla de la gente. En la comunidad escuchaba las conversaciones. Yo ya sabía qué era rima, cadencia y otros recursos propios de la poesía que en ese entonces leía.

teratura española donde pude ver las formas y la nomenclatura, siempre bajo su guía y consejo. En base a eso es que he ido formándome, es decir, fue una autoformación en su mayor parte.

Pero, además de esos consejos que me mostraban qué leer, yo prestaba mucha atención al habla de la gente. En la comunidad escuchaba las conversaciones. Yo ya sabía qué era rima, cadencia y otros recursos propios de la poesía que en ese entonces leía. Los conocía a profundidad y a la gente escuchaba con ese conocimiento. En la comunidad hablaban en aymara y yo me daba cuenta de que había rima, por ejemplo. Y desde ese momento empecé a recopilar historias y otras cosas. Me volví recopilador. Iba al año nuevo aymara en Tiahuanaco y también escuchaba y recopilaba. Ahí escuché, por ejemplo: *"K'alatakaya Huarikasaya»* ("Rompe la piedra, tiembla la vicuña") y así fui afinando el oído.

Luego fui a la Normal de Huarisata y continué escribiendo y recopilando. En una ocasión recuerdo que iban a bailar Pacochi, o sea, iban a volver la danza del Pacochi con banda a inicios de la década del los 80. Fue el 1982 o 1983, para bailar en la Entrada del Gran Poder. O sea, querían hacer el Pacochi con tropa. Entonces un amigo y colega me ha dicho: "Clemente, vamos esta noche, va a haber una reunión para hablar y tocar Pacochi, vamos pues, a vos que te gusta escribir, nos vas a ayudar. Puro viejitos van a ir." Yo acepté y fui encantado. Ahí pude escuchar muchos cantos de loas a personas mayores, estrofas muy lindas que hablaban de varias cosas, letras con mucho significado en estrofas cortas que ellos cantaban. Se grabaron casi todas las letras esa noche, pero hubo alguna que no se grabó.

Así he continuado recopilando. Luego ya me he puesto a ver géneros. Hay poesías tristes en aymara que son comunitarias y que son bailadas. Eso he visto, por ejemplo, en el sector de la provincia Camacho; o un ritmo huaycheño muy antiguo y muchas otras poesías colectivas que se han ido cambiando con el tiempo. Así he ido plasmándolas en el papel. También he revisado las compilaciones que ha hecho Antonio Paredes Candia, Rigoberto



Clemente Mamani Laruta. Foto: F. Ramos.

Paredes y otros autores. En el MUSEF (Museo Nacional de Etnografía y Folklore) he encontrado un documento con recopilaciones de Agustín Aspiazu. Así, hasta ahora sigo recopilando. Por ejemplo voy a mi pueblo en la provincia Los Andes donde los hombres tocan instrumentos y las mujeres van sacando sus contrapunteos rimados y con mensajes. Otro tanto pasa en la provincia Aroma. Las mujeres aportan con sus voces y cantan cosas que podemos llamar literarias. Tal vez fue una época de oro porque ahorita muchas cosas ya se han ido perdiendo. Con esos datos he empezado a armar la primera antología de poesía aymara, porque existe mucho material. Todo, como te digo, desde 1976 cuando Norah Zapata me ha dado ese soporte literario. A partir de eso yo he leído y estudiado y he visto que dentro de la poesía aymara hay estructuras españolas. Por ejemplo una elegía en la provincia Manco Kapac que, siendo una composición triste, la bailan y la cantan. Parte de la letra dice: "Hijos que tienen padre, madre, cuidado que sufran como yo."

¿Cómo aprovecha toda esa experiencia en su labor radial?

El programa que tengo en Radio San Gabriel es un programa cultural y ahí se han grabado, a veces, programas de poesía aymara. También se han grabado programas con compilaciones de poemas y con comentarios en aymara. Actualmente, en las comunidades hay gente que hace poesía oral. Hay bastante. En El Alto, en el centro cultural Albor hay también gente que habla aymara y aprende a escribir poesía en castellano. Me parece también que está muy bien que en las antologías de poesía boliviana entren autores en aymara y quechua y, si hay, también en otros idiomas porque estamos en un Estado Plurinacional. Hay algunos casos como las recopilaciones de literatura quechua de Jesús Lara, Adolfo Cáceres Romero, la antología de Yolanda Bedregal que tiene recopilaciones antiguas y también existen antologías más recientes donde están Elvira Espejo o Mauro Alwa. Está bien que entren. Yo mismo tengo muchas cosas recopiladas y estoy trabajando para poder publicarlas en el futuro. Tanto los textos recopilados como los datos sobre los autores, la mayor cantidad posible de datos.

Tal vez fue una época de oro porque ahorita muchas cosas ya se han ido perdiendo. Con esos datos he empezado a armar la primera antología de poesía aymara, porque existe mucho material.

¿Qué nos puede decir de las formas literarias aymaras diferentes a las del castellano?

Claro que existen, estoy trabajando en eso pero te pongo un ejemplo corto y sencillo. En el campo, "muni-muni" es una planta que crece muy florida y cuando se seca es llena de espinas. Entonces, hay un pequeño poema que se escucha a veces y que dice más o menos: "Oye flor tan bonita, ¿por qué te pegas a mí?" Quien no conoce la flor no comprenderá el poema en su cabalidad, no lo va a sentir. Pero significa que la mujer a la que se le canta, se prende como las espinas. Hay mucho de eso.

Aparte de su programa en radio San Gabriel, ¿existen otros espacios para la difusión de la cultura en aymara?

Tocan temas culturales dentro de revistas informativas. Son solo noticias de las actividades que se van a realizar o cosas así. Por ejemplo, la realización del año nuevo aymara en Tiahuanaco, o la muerte de algún artista, ahora que por la pandemia se escucha esos casos. No tienen la profundidad que un programa exclusivamente dedicado a cultura tiene. Mientras que en un programa como el que yo tengo, hay espacio para poder desarrollar los temas con más profundidad. Por ejemplo, si un cantante ha fallecido, no damos esa noticia solamente, sino que contamos su biografía, hacemos un repaso por su producción de discos, escuchamos las canciones, destacamos sus logros, damos cabida a opiniones de otras personas sobre su labor artística, etc.

Ahora, existen muchas radios comunitarias, en las provincias que hacen un buen trabajo en aymara. Muchos comunicadores jóvenes que hacen un buen trabajo, aunque, el tema cultural, como digo, solo es tratado superficialmente. No tiene muchos espacios.

Recepción: *2 de junio de 2021*
Aprobación: *31 de julio de 20211*
Publicación: *Agosto de 2021*

DOSSIER

Imaginar que el cuerpo es el mar, la interseccionalidad infinita

Fabricio Estrada*

Imagine that the body is the sea, the infinite intersectionality

Resumen. En base a la interrogante inicial ¿Cómo se imagina el mar desde una cultura que habita el interior montañoso de un país? se explora los conceptos de interseccionalidad y articulación en el comportamiento de un grupo de mujeres de la etnia Lenca del interior de Honduras tras su experiencia de conocer el mar y tener contacto con mujeres de la etnia Garífuna habitantes de la costa caribeña. Un tema que, por obvias razones, toca directamente al lector boliviano.

Descriptores. <Etnia Lenca> <Etnia Garífuna> <Lempira> <Ritmo Punta> <Violencia de género>

Abstract. Based on the initial question, how do you imagine the sea from a culture that inhabits the mountainous interior of a country? The concepts of intersectionality and articulation in the behavior of a group of women of the Lenca ethnic group from the interior of Honduras are explored after their experience of knowing the sea and having contact with women of the Garífuna ethnic group living on the Caribbean coast. A subject that, for obvious reasons, directly touches the Bolivian reader.

Keywords. <Lenca ethnic group> <Garífuna ethnic group> <Rush rhythm> <Gender violence>

* Fabricio Estrada es escritor e investigador hondureño. Ha trabajado impartiendo talleres de Derechos Humanos y creación en cárceles y con población femenina en riesgo social, tanto en el área de la poesía como en el de la fotografía. Sus crónicas están reunidas en el libro de próxima aparición: *Tegucigalpa, Ciudad crónica*. Sus artículos han sido publicados en Honduras, República Dominicana, Chile, Cuba y Puerto Rico. Actualmente cursa la carrera de Antropología Social en la Universidad de Puerto Rico. pulcrioracuamcorporis@gmail.com

¿Cómo se imagina el mar desde una cultura que habita el interior montañoso de un país? ¿Cuántas suposiciones, prejuicios, fantasías se construyen sobre las personas que habitan a la orilla del mar? El poeta hondureño, Jaime Fontana, nacido en el centro montañoso del suroccidente hondureño, evocaba el encuentro entre mar y montaña utilizando la fórmula del amor galante del siglo XVI español. En sus versos, el encuentro, se describe así:

¡Ah el amor que se tuesta sobre los litorales
y los besos piratas, sabrosos como el mal!
Nuestro amor es marino, y hoy viene hasta la tierra,
hasta la arisca entraña del pinar… (Fontana ,1972)

En estos versos, la sensualidad de la vida en las costas contrasta abismalmente con el carácter *arisco* de los habitantes de las sierras del país, en su mayoría de etnia lenca[1] y, salvando las distancias entre una clase de análisis literario -al cual, y a propósito, he invadido su ámbito- esta introducción me sirve para darle paso a una experiencia de interseccionalidad que conocí de cerca en Honduras. Sucedió en las montañas del departamento de La Paz, en el 2012. La poeta Mayra Oyuela tenía a cargo un taller de formación política dirigido a mujeres lencas ejecutado por CDM, Centro de Derecho de Mujeres-Honduras. El proyecto se llamó "A todxs nos cambia conocer el mar". Mayra se planteó para llevar a cabo el proceso una metodología lúdica consistente en imaginar el mar. La pregunta que condujo el taller era ¿Cuántas conocen el mar? El mar tenía -conceptualmente- todas las posibilidades de un prisma, podía ser la libertad de imaginar, la libertad de amar, la libertad de ser y autodeterminarse. La respuesta fue unánime: ninguna de las mujeres participantes conocía el mar, a duras penas, conocían la cabecera departamental dado sus capacidades económicas y a su sujeción al hombre como creador de la ruta seguida dentro de casa y fuera de ella. Terminado los dos días de taller, el tercer día significó todo lo que les preparaba el mismo: al tercer día se les llevó a conocer el mar en la ciudad de Tela, departamento de Atlántida.

eran sus cuerpos los que ahora entendían, era el saltar sobre las olas, sumergirse, reír sin parar, tomarse de las manos y entrar juntas.

Aquello fue mágico. Hay un registro de fotos que revelan en su más pura alegría al grupo de mujeres que por primera vez miraban la inmensidad más allá de lo que imaginaron: eran sus cuerpos los que ahora entendían, era el saltar sobre las olas, sumergirse, reír sin parar, tomarse de las manos y entrar juntas. Esencialmente, lo que sucedió, fue que las talleristas rompieron con "la política semiótica de la representación" (Haraway, 1999). Y aquí fue donde se dio el choque con la interseccionalidad[2].

A su regreso a las comunidades de origen, fueron recibidas por unos esposos en franca hostilidad y dentro de un peligroso umbral de violencia. En los dos días que ellas conocieron el mar, ellos "se adentraron" en lo más profundo de su machismo patriarcal y llegaron a la conclusión de que *sus* mujeres se habían ido a gozar del *libertinaje* asociado a la costa caribe, pero, sobre todo, a las costumbres negras que les habían hecho trenzas garífunas en la playa. Todo lo que asociaron, en la forma que ellos imaginaron el mar -al que tampoco conocían-, fue bajo el influjo de que, dentro de Honduras, se conoce todavía a los garífunas y la vida costeña: gente disoluta que vive solo para bailar y gozar de la sensualidad. En su mentalidad de alto arraigo colonial, su trabajo en el campo, arrancándole el sustento a la tierra de sol a sol, se oponía a la facilidad de vida con que los videos musicales presentan siempre a los garífunas: remando suavemente y pescando todos los frutos del mar que llegan rebosantes a sus redes y, a la vez, bailando sin cesar.

1 Los Lencas son un grupo étnico mesoamericano ligado a la cultura maya. Ocupo diversas aéreas de lo que hoy en día se conoce como Honduras y El Salvador; durante la conquista española, los lencas organizaron una guerra de resistencia que duró cerca de diez años y que terminó con la muerte del cacique Lempira. La dinastía lenca, sin embargo, nunca abdicó y su linaje, según la tradición oral, se remonta a tiempos lejanos. Su lengua es considerada muerta.

2 "La interseccionalidad es práxis crítica de la desigualdad social y el poder, una inversión en la racionalidad codependiente del contexto social, la justicia social y la complejidad". (Collins y Bilge, 2016).

Las leyendas urbanas suelen permear con más profundidad en la mentalidad rural cuando toda la idea de un país se ha volcado a crear un marco referencial turístico.

Las leyendas urbanas suelen permear con más profundidad en la mentalidad rural cuando toda la idea de un país se ha volcado a crear un marco referencial turístico.

El miedo de los hombres también contenía un enorme grado de frustración de clase que el patriarcado de élite exacerbaba: los "indios" desentonan en las playas, así que el mestizo de ciudad es el que se convierte en el dandy del verano que va en busca de experiencias sexuales, buscando en el intento acercarse a la proverbial sexualidad de los negros que son el fetiche supuesto de las mujeres mestizas. ¿Quién afirma toda esta sin razón? Sin duda alguna el "ventriloquismo colonial" del que habla Méndez Torres[3], que en el ámbito hondureño funciona a través de los videos musicales del ritmo punta[4], siempre mostrando a los cantantes como donjuanes imposibles de resistir y a las bailarinas negras en minifaldas de escándalo humillando con sus movimientos a "los indios duros[5]" que se atreven a subir a bailar con ellas en los escenarios.

Hasta aquí las frustraciones anquilosadas de los hombres, pero ¿Cuál fue la respuesta de las mujeres que regresaron del mar? La respuesta fue exactamente igual que cuando pusieron los pies en las playas y sintieron lo concreto de una inmensidad incuestionable -llena de misterio e infinitud, en contraste con la estrechez de horizonte de las montañas y su patriarcalmente reglada vida campesina- rodeando sus cuerpos: rieron, se tomaron las manos en una cadena irrompible y afrontaron lo desconocido de una situación cultural inédita en sus vidas. En otras palabras, se articularon, así como Haraway nos dice: "Articular significa alcanzar términos de acuerdo, unir cosas espeluznantes, arriesgadas, cosas contingentes", porque espeluznante fue que una de las mujeres que *regresó del mar* fuese golpeada por su enajenado esposo porque se fue sin su permiso, siendo de inmediato acuerpada por sus compañeras, sí, *compañeras,* porque a partir de ese momento habían trascendido de la fascinación a la revelación política, y desde ahí a la responsabilidad de las unas con las otras, algo que quizá sintieron de inmediato al entrar al mar y su vastedad, un elemento tan antiguo y vasto como el violento patriarcado que impera en Honduras. Así lo detalla el sociólogo costarricense Guillermo Acuña:

> […] (en Honduras) La violencia de género es una epidemia ya: entre 2013 y 2017 hubo 2,300 casos de femicidios. Sólo 29 fueron investigados y apenas uno obtuvo procesamiento y condena. Por ello, según un estudio de campo levantado por COLEF en la frontera entre México y Estados Unidos, cerca de una cuarta parte de las personas que se movilizaron en las coyunturas de finales del año 2018, son mujeres hondureñas (2019).

Las fotos del registro de este proyecto se perdieron en un reseteo involuntario de la computadora en que la poeta Mayra Oyuela las había guardado, pero en ellas no figuraban las de las muchachas garífunas haciendo las trenzas típicas en la cabellera de las mujeres lencas, igual de jóvenes que ellas; tampoco estaba el momento en que embotellaban

3 "Se secuestra la agency de sujetos otrificados y su voz solo existe a través de la voz de otros". Méndez Torres, 2011

4 La *punta* es una forma de danza y música propia de la etnia garífuna en sus celebraciones y ... bailar, es decir las puntas de los pies. No obstante, la palabra *punta* parece ser la latinización de bunda, un antiguo *ritmo* de África Occidental.

5 Hondureñismo: sin ritmo corporal.

Mapa de Honduras y Nicaragua

agua de mar en envases plásticos de coca cola para "llevarse el mar para la aldea". También llevaron arena y caracolas, y quizá los caminos secretos que las garífunas les estaban confiando en las trenzas de sus pelos para que dieran con su propio quilombo, ya *bailadas* por el mar, ya *reídas*, ya dueñas en su cuerpo de una sensación superior.

¡El amor tuyo y mío
no puede aclimatarse en el pinar!
Le digo adiós. No vive de néctar y resinas
el amor que es oriundo del alga y de la sal.
¡Cómo quieres que viva si las aves marinas
caen muertas el día que se alejan del mar!

Coda

La etnia Lenca es la población indígena mayoritaria dentro de Honduras y su presencia se extiende a El Salvador. Su presencia territorial y cultural se remonta a finales del periodo clásico de la civilización maya (250-900 de la era común), con cuyos señores tuvo intercambió comercial y asimilaciones simbólicas que se expresaron en la construcción de centros ceremoniales ya en el periodo de su decadencia. Sin embargo, así como los mayas, la población lenca siguió teniendo presencia viva y, durante la llegada de la invasión española, su resistencia fue muy fuerte alrededor de veinte años, siendo su cacique Lempira, o Elempira, quien logró conjuntar una fuerza de señoríos confederados durante doce años que impidió la penetración española, hasta que éstos lograron vencerlo y matarlo en combate singular en el año 1537. En honor a él, la moneda de Honduras se llama Lempira. Cabe hacer notar que la denominación de "pueblo lenca" fue caracterizada por el investigador E. G. Squir, quien registró en 1853 que los indios guajiquiros llamaban así a su lengua, que hoy por hoy se considera extinta, a no ser por la defensa que hace un investigador de origen lenca en El Salvador, quien asegura que resguarda gran parte de sus vocablos, mismos que se expresan en muchísimos topónimos de norte y oriente de El Salvador, y en el caso de Honduras, en la zona suroccidental. Su forma de hablar es rica en uso de arcaísmos castellanos y habitan en zonas altas.

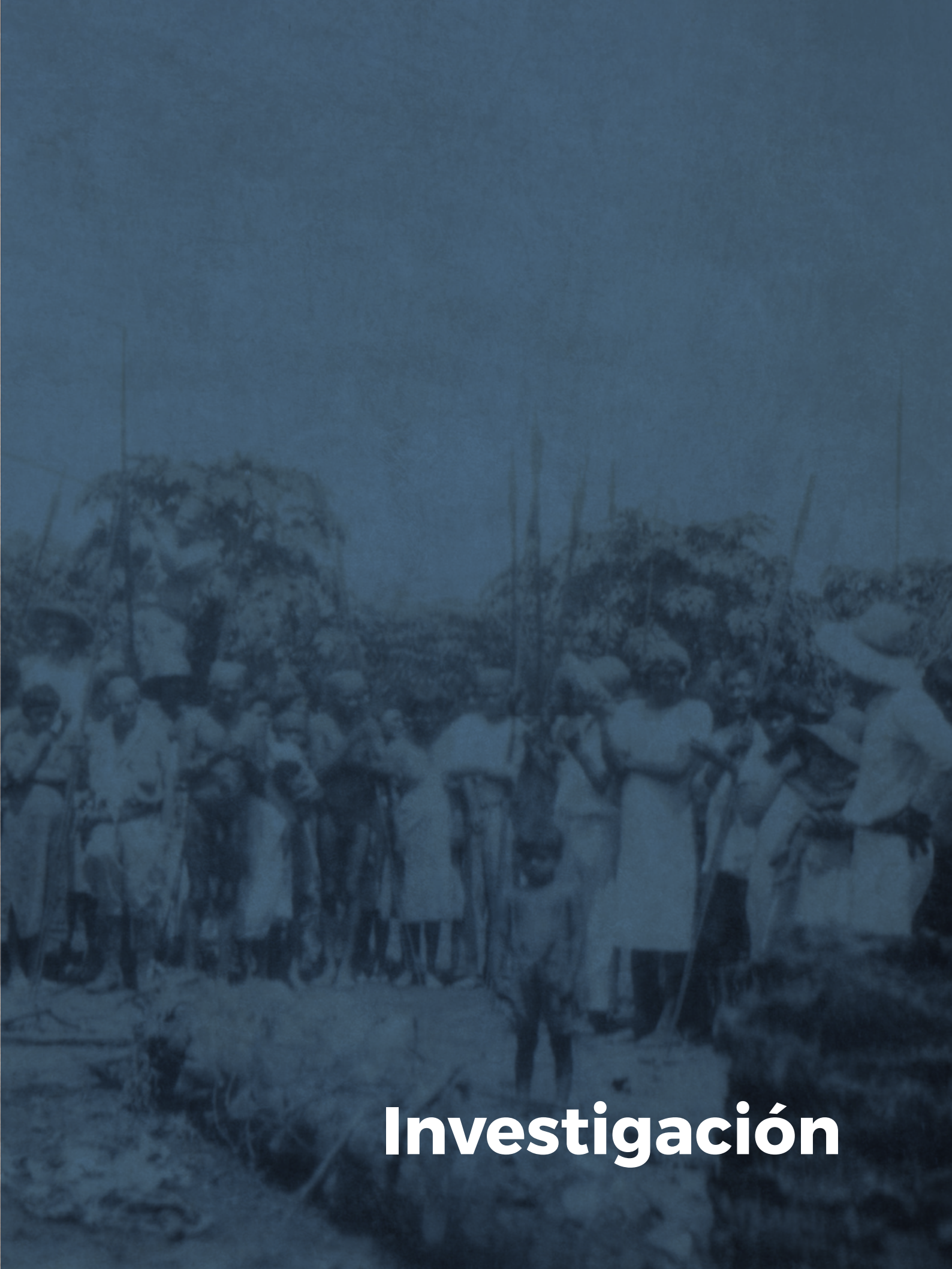
Durante muchos años a los lencas se les denominó por sus asentamientos territoriales, así, fueron identificados como pontones, cerquines, cares y lencas. El sincretismo religioso forjado luego de la invasión, mantuvo hasta hoy muchas expresiones originarias y protocolos relacionales que se ven con mayor claridad en la ceremonia llamada el "Guancasco", o reunión, donde representantes de dos pueblos se encuentran en medio de la fiesta patronal y realizan una danza de presentación, con música y máscaras, donde se mezcla tanto el catolicismo como su "religión antigua", como ellos mismos denominan a su herencia precolombina. La siembra del maíz y el chamanismo para curar enfermedades o hechizos también cuentan hasta el día de hoy con ritos vigentes en las diferentes comunidades. Su población actual se calcula en unas cien mil personas.

Bibliografía

Acuña, G. (2019). *Déjennos pasar*: *migraciones y transhumancias en Centroamerica.* Ediciones Amargord, Madrid.
Fontana J. (1972). *Color naval y otros poemas*, Asociaciòn de Prensa Hondureña, 2 Edic.Tegucigalpa.
Bilge S.; Collins P. (2016). *Interseccionalidad*. Ediciones MORATA S.L., Madrid.
Haraway D. (1999). *Las promesas de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles.* Politica y sociedad. Ediciones MORATA S.L., Madrid.

Méndez T.; López I.; Marcos S.; Osorio H. (2013). *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Red Interdisciplinaria de Investigadores de los Pueblos Indios de México, Asociación Civil, Red de Feminismos Descoloniales. México: Taller Editorial La Casa del Mago.

Recepción: *1 de junio de 2021*
Aprobación: *28 de junio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*



Investigación

INVESTIGACIÓN

El zorro en el ciclo vital de Piucha

Genaro Huarita Choque*

The fox in Piucha's life cycle

Resumen. El zorro es el cánido silvestre que habita la puna y el altiplano, conocido en la literatura andina como "atuq Antonio", por sus galanteos amorosos y por asumir el papel protagónico de comediante -recreador- en los pasajes de la narrativa literaria. Su presencia configura toda una gama simbólica en el imaginario colectivo. En la cosmovisión andina, juega un rol fundamental al regular el comportamiento agro-ecológico y el advenimiento de las lluvias. En Piucha (sur de Oruro), el zorro cobra relevancia en las comunidades de Huañacagua, Pucara, Chaqueriri y Huarancoco, circundantes al cerro de Piucha Juwana, lugar donde se encuentra el adoratorio del atuq (zorro) en una suchuna (resbaladero); celebrándose en esta huaca, una gran fiesta de advocación a la entidad agrícola el día jueves de carnavales. Los juegos, las narrativas, los indicadores agroecológicos, el ciclo agrícola y los ritos festivos, convergen en la representación del zorro como único elemento recreador del ciclo vital y agrícola en la vida cultural de estas comunidades.

Descriptores. <Piucha Juwana> <Zorro> <Suchunas> <Huacas> <Ciclo agrícola, Ritos festivos>

Abstract. The fox is the wild canid that inhabits the puna and the highlands, known in Andean literature as "atuq Antonio", for his love affairs and for assuming the leading role of comedian -recreator- in the passages of the literary narrative. His presence configures a whole symbolic range in the collective imagination. In the Andean worldview, it plays a fundamental role in regulating agro-ecological behavior and the advent of rains. In Piucha (south of Oruro), the fox becomes relevant in the communities of Huañacagua, Pucara, Chaqueriri and Huarancoco, surrounding the Piucha Juwana hill, where the atuq (fox) shrine is located in a suchuna (slip); being celebrated in this huaca, a great celebration of dedication to the agricultural entity on Thursday of carnivals. Games, narratives, agroecological indicators, the agricultural cycle and festive rites converge in the representation of the fox as the only recreating element of the vital and agricultural cycle in the cultural life of these communities.

Keywords: <Piucha> <Fox> <Suchuna> <Huaca> <Life Cycle> < Agricultural cycle and festive rite >

* Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM – UMSS, Cochabamba). gen_huarita100@hotmail.com

La tradición literaria del atuq Antonio. El engaño del Kullpa conejo al atuq Antonio

En tiempos antiguos, cuando el mundo de los Andes se iba formando, se dice que el zorro Antonio vagaba por los campos buscando comida, a su paso encontró a un conejo que colectaba hierbas y leña; el zorro lo atrapó para comérselo, este le pidió que no lo devorase de inmediato porque una torrencial lluvia de fuego se avecinaba y duraría por mucho tiempo, las hierbas y la leña era sus provisiones para subsistir la larga temporada de fuego. El zorro Antonio le preguntó al *Kullpa* conejo donde se iba a refugiar y éste le contestó "en la cueva de Jaquvinto", cueva situada a un kilómetro al norte del cerro Piucha Juwana (sur del departamento de Oruro). El sol se estaba ocultando reflejando sus últimos rayos en las nubes, dándoles un color pardo rojizo con chubascos negruzcos que daban la apariencia de fuego y humo en el cielo poniente; fue así que ambos se dirigieron rápidamente a la cueva para cobijarse en ella, sellando la entrada con rocas, huayllas (*Festuca dolichopilla*) y cactus para que no ingrese el torrente de fuego por la puerta. Una vez sellado, el conejo dijo que se había olvidado traer agua y preguntó si podía llamar a otros miembros de su familia, así el zorro tendría más ración para soportar la larga temporada de lluvia candente. El zorro consintió al conejo y este pudo salir de la cueva por uno de los orificios de la puerta. El astuto *Kullpa* conejo ideó este ardid para huir del *atuq* Antonio y no ser devorado, y no conforme con ello, remató el sellado con más cactus y encendió fuego en la puerta con todas las malezas existentes en el lugar.

El *atuq* Antonio pudo divisar el humo que ingresaba a la cueva por las grietas del sellado y pensó que efectivamente el conejo había dicho la verdad y le había salvado la vida. Pasaron días, semanas y meses, sin que pudiese salir; cuando quiso hacerlo no pudo porque las espinas de los cactus pinchaban sus manos y pensó que seguía lloviendo fuego. Hasta que un día colapsó el sello de la entrada y el zorro pudo salir hambriento, casi cadavérico y pudo divisar el campo primaveral lleno de pastos verdes y flores relucientes; a su paso comía todo lo que encontraba (frutos, pastos, flores, etc.), y en una colina se encontró con una perdiz llamada Manuela, la coqueta (porque siempre anda diciendo –*ajay ajajay*-); ella le dijo que nunca hubo tal tempestad de fuego y que el *Kullpa* conejo le había engañado. Colérico por la burla, le preguntó a Manuela donde podía encontrar al conejo para ajustar cuentas, y ella le dijo que cada tarde a la misma hora iba a la *vijiña* (dique de agua) de Tara Tara; fue así que al *atuq Antonio* se dirigió a la *vijiña* de Tara Tara para atraparlo. Efectivamente, al ocaso llegó el conejo al bebedero a tomar agua, el zorro lo esperaba oculto tras unos pajonales y de un ágil salto lo atrapó y le increpó por aquella burla. Otra vez el conejo pidió clemencia y le dijo que devorándolo a él no saciaría su hambre voraz. Le mostró que en medio del estanque había un gran queso con mucho mote de maíz, haciendo alusión al reflejo de la luna y las estrellas en la superficie, pero la única manera de conseguirla era bebiendo toda el agua, pero como él era un conejo pequeño no podía secarlo solo, por eso venía cada tarde. Le propuso hacerlo juntos. El zorro aceptó y comenzó a beber sin descanso y, en un descuido, otra vez el conejo huyó del lugar. El zorro seguía bebiendo y bebiendo. Una vez seco el dique constató que no había ningún queso ni mote de maíz. Otra vez había sido engañado por el *Kullpa* conejo.

Había transcurrido toda la noche para que el zorro pudiese acabar el agua de la *vijiña*. A la madrugada se retiró del dique con el estómago lleno como un globo a punto de reventar en cualquier momento. Caminaba lentamente para no caer; en tono de mofa les dijo a unas espinas del pajonal que no lo pinchasen porque si no, las orinaría y defecaría en ellas; pero en uno de sus pasos tambaleantes tropezó con una piedra y cayó justo a la paja brava más espinosa que hizo reventar su estómago de inmediato y lanzar al *atuq* su último grito de vida. Todo lo que había comido se esparció por los alrededores de la zona. Según este relato, los restos que salieron del estómago del zorro se esparcieron como semillas de cultivo por todos los campos. Se dice que antes las plantas solo eran silvestres y no había semillas para la agricultura, la *Virjin Mama* "Piucha Juwana" había sacrificado a su perro que es el zorro, para que todas las personas de esta zona tengan alimento; así su sacrificio sería conmemorado todos los años con ritos y festejos en devoción a su cánido en diferentes momentos del ciclo agrícola. La narrativa final describe el origen de las semillas para la agricultura y los festejos rituales.

La rivalidad del *atuq* Antonio con el *anuqara* Juwanchu

Hace mucho tiempo, cuando en la tierra altiplánica habitaban solo animales, se dice que el zorro y el perro eran grandes amigos entrañables; pero un día se pelearon por causa de una broma pesada que le hizo el *atuq* Antonio al *anuqara* Juwanchu. Este relato recogido en Huañacagua, se contextualiza en el lugar de los acontecimientos en Tola p'ujru, mencionándose los cerros: Alqhamarini, Pijpiri luma, Chapichapini y Chawpi urqu, situados en la última cadena montañosa del flanco oriental de Piucha al límite con la comunidad de Huarancoco, a 1,5 km al noreste del cerro Piucha Juwana. Según el relato, una tarde ambos salieron a caminar por el campo y recogieron comida en su trayecto, ya al atardecer se dispusieron a cocinar una pasta de harina de maíz llamada *phiri*. Antes de que se sirviesen la cena, el *atuq* Antonio elogió al *anuqara* Juwanchu por su velocidad y le dijo que si podía ir por queso para acompañar el plato del *phiri*; el perro *Juwanchu* aceptó de buen grado y le preguntó de dónde lo traería, el zorro le señaló la luna que salía detrás de la hilera de cerros. Sin pérdida de tiempo, el perro partió a loca carrera en dirección al lugar indicado; corría atravesando los cerros de Tola p'ujru hasta llegar a Qalapaya y de ahí volvió a escalar la agreste colina del cerro Katariri hasta llegar a su cima; jadeante y totalmente agotado, se encontró con el *kuntur Mallku* (cóndor), quién le dijo que su búsqueda del queso era imposible, ya que ese astro estaba muy lejos y ni él volando con sus alas podía llegar; le dijo que el *atuq* Antonio le había engañado para comer solo el *phiri* que en ese momento estaba a punto de servirse. El *kuntur* Mallku se apiadó del ingenuo *Juwanchu*, y en acto benevolente le prestó sus alas para que pueda volver a tiempo hasta el lugar de Sinchuna donde estaba el *atuq* Antonio. Se presentó al *atuq* como *kuntur Mallku* viniendo del cerro Alqhamarini donde estaba su casa, le saludó y le preguntó qué hacía en el lugar, el zorro con la sonrisa en el rostro le dijo que preparaba su cena y le invitó un plato del *phiri*, le explicó que el motivo de su sonrisa era por una broma pesada que le hizo a su amigo *Juwanchu* enviándole a un lugar imposible de llegar. El perro disfrazado de cóndor devoró el *phiri* ocultando su rostro de cánido con las alas; terminó rápido agradeciéndole el exquisito plato que había cocinado y volvió a pedir otro plato y así sucesivamente. Con el debido respeto que merecía el cóndor que tenía rango de autoridad –el *atuq* Antonio siempre se dirigía a él como *Tata kuntur Mallku*– le sirvió el *phiri* una y otra vez hasta terminar la olla quedando solo restos quemados del *phiri* en su base. La conversación del *atuq* Antonio con él *kuntur Mallku* giraba en torno a la ingenuidad del *anuqara* Juwanchu, burlándose en todo momento de él. El perro disfrazado de *kuntur Mallku* reía para no levantar sospechas. Terminada la comida el cóndor agradeció la hospitalidad del zorro y se fue volando al cerro de Katariri a devolver las alas al verdadero cóndor. Pasado un tiempo, el perro volvió a Tola p'ujru y se encontró con el zorro, le dijo que no pudo volver con el encargo porque no era tan veloz y se había cansado durante el recorrido; el zorro le dijo que de todas maneras ya no había comida para él y que el cóndor había comido su parte. Y fue en una de las fiestas donde consumieron chicha hasta embriagarse, donde la broma de mal gusto que le hizo el zorro al perro salió a flote, calificándole de "tonto iluso" al creerle semejante patraña; pero el perro le contestó que el tonto iluso era el zorro, puesto que vestido de cóndor había vuelto y se comió toda la olla del *phiri*, dejándole solo restos quemados para el zorro. La discusión acalorada de los dos amigos terminó en una trifulca de la que el perro salió victorioso haciéndo corretear al zorro hacia los cerros de Chapichapini como signo de destierro por su deslealtad. A partir de ese momento se le llamó *pampa alqu* (perro silvestre) por ser un embustero. Es por eso que cuando el perro persigue al zorro, siempre lo corretea haciéndole huir hacia los cerros.

Este relato entremezclado entre el cuento y la leyenda, tiene pasajes históricos con hechos reales ocurridos en Tola p'ujru en el año de 1977; según cuenta Don Agustín, comunario de Huañacagua, él estaba junto a su hijo Sabino sembrando una parcela de quinua con una yunta de bueyes en Sinchuna, la pendiente base del cerro Chapichapini lugar narrado en el cuento. Al concluir la jornada del día, dejó el arado en la chacra cultivada y enterró la *mat'a* (cordel de cuero para sujetar la reja del arado). Al día siguiente, al volver a concluir su labor, la *mat'a* había desaparecido; don Agustín tuvo que improvisar la cuerda de la reja. Al atardecer se hizo presente un zorro en proximidades de la parcela y de

inmediato su perro de nombre Kayser lo persiguió haciéndole huir al cerro de Chapichapini, lo correteó por todos los cerros mencionados hasta hacerlo volver de regreso a Sinchuna; ya cansado el zorro, se detuvo y haciendo parar su cola se enfrentó al perro en una dura pelea, Don Agustín corrió a auxiliar a su perro, y con un golpe de madero en el hocico lo desmayó; pero el perro Kayser clavó su colmillos en el cuello del zorro y siguió mordiendo hasta matarlo. Inmediatamente, Don Agustín esparció la sangre en la chacra y al desollarlo encontró la *mat'a* en el estómago del zorro. Ese año hubo buena producción, pero insólitamente, ese mismo año, *Kayser* envejeció prematuramente perdiendo los dientes y la vista hasta morir tullido; Don Agustín mencionó que la *Virjin Mama* "Piucha Juwana" le había castigado por matar a su perrito el zorro, y como retribución se había cobrado la vida de *Kayser*.

La apuesta del *atuq* Antonio con el k'irkinchu

Otro relato del zorro que muere en proximidades de una *vijiña* es recogido en el cabildo de Jaruhuma. Se cuenta que, paseando por esos parajes de Kanlli chut'u en Piucha, el *atuq* Antonio se encontró con el *k'irkinchu* (quirquincho) y le preguntó que hacía. Éste, con la cabeza agachada y en tono humilde le contestó –*anata raymipaq p'achata ruwakuchkani* (estoy confeccionando mi ropa para la fiesta de carnavales)–, el *atuq* Antonio en tono burlesco le dijo que la fiesta ya estaba cerca y que jamás terminaría, entonces el humilde quirquincho apresuró la labor de confeccionar su chaleco y lo hizo con hilos gruesos de caitos *mismisqa* (cordel grueso para hacer sogas) que al final le hacieron lucir cual si fuese un andrajoso. El zorro al ver aquello se reía a carcajadas ya que para la fiesta carnavales todavía faltaba un par de meses. Había inventado que ya estaba cerca solo para molestar al quirquincho con el afán de ridiculizarle ante las jóvenes muchachas que vendrían a la fiesta de carnavales. Esa parte tosca del chaleco del quirquincho hecho con el cordel *mismisqa*, es bien visible en la parte media de su caparazón.

Ya próximos a la fiesta de carnavales, otra vez el zorro fue a molestar al quirquincho en los arenales de Piucha, lugar donde vivía; le dijo que en la fiesta de carnavales tendría vía libre con una muchacha, pero solo en caso de que le ganase una apuesta de carreras. La apuesta consistía en atrapar un guanaco que se había separado de su hato. El quirquincho esperaba el momento propicio para vengarse de la broma con el tejido, aceptó gustoso el reto y pidió que el zorro empezara la prueba. El *atuq* Antonio confiando en su velocidad fue tras el guanaco que huía. Vanos fueron sus esfuerzos por sujetarlo con una soga ya que el huanaco corría arrastrándolo por la planicie, los pajonales y cerros pedregosos dejándolo bien magullado con las tripas salientes de su vientre. El quirquincho, al ver aquello, planeó una estrategia y se fue directo a la *vijiña* de Jaruhuma a cavar muchos hoyos en los alrededores del dique para que cuando llegue el guanaco sediento quede atascado; y así ocurrió, el quirquincho no tuvo problemas para maniatar al guanaco y llevarlo a la tropa y reclamar su premio. En tanto que el zorro, todo malherido hizo un último esfuerzo para acercarse a la *vijiña* y morir en ella.

La *vijiña* de Jaruhuma, lugar donde murió el *atuq* Antonio tiende a ser un *mak'aya puquio*, un manantial o dique de sacrificios. En la comunidad de Huañacagua y Pucara, los pozos y las *vijiñas* son considerados fuentes de vida, por lo tanto, son sagradas; estas fuentes determinan el lugar apto para construir la nueva casa y la crianza de ganados. Antes de edificarse la casa y ostentar ganados, lo primero es tener el pozo y la *vijiña*. El año 2005, en la *vijiña* de Jaruhuma, unos terneros jugaban cerca del dique, uno de ellos cayó al precipicio y salió trabajosamente de la *vijiña* con la ayuda del pastor. Al poco tiempo, el pequeño ternero comenzó a enflaquecer hasta quedar cadavérico y morir. Los veterinarios nada pudieron hacer para curarlo. Las ancianas aducían la muerte del ternero como ofrenda a la *mak'aya puquio* de la *vijiña*. El otro caso de similares características funestas, se suscitó el año 1996 en la *vijiña* de Ilaka ch'utu. Según cuenta Don Teófilo Yucra, comunario de Pucara, el martes de *ch'alla*, cerca al ocaso del sol, un joven de nombre Miguel Ángel, por no atropellar a un rebaño de corderos que se dirigían al bebedero, cayó con su vehículo a la *vijiña* y solo él salió quedando sumergido su vehículo; al paso de los años, este joven se convirtió en bebedor consuetudinario y murió siendo alcohólico. Su muerte se aduce como otro sacrificio al *mak'aya puquio* de la *vijiña*. En

la época de carnavales, se hacen entrega de *mesas* ofrendas a estos diques.

El *atuq* en los ritos de pasaje vital. El juego de *taptana* "el zorro y las ovejas"

El juego de *taptana* "el zorro y las ovejas", es característico de niños, adolescentes y jóvenes pastores; es un juego de tablero similar al juego de damas que requiere de destreza mental y es netamente un juego varonil. Este juego ha sido observado en los meses de septiembre y octubre (época de siembra de la quinua y la papa), principalmente en predios de los echaderos de pastoreo de Qalaquta ura, Kullcha pampa y Tara-Tara pampa de las *sayañas* bajas. El juego requiere la participación de dos personas; primeramente, se traza en el suelo un cuadrado de unos 40 cm. por lado, cada cuadrado es nuevamente dividido en cuatro partes y se une cada punto por una intersección diagonal; luego, en el extremo superior se traza un triángulo dividido en 4 partes haciendo un total de 16 casilleros. El cuadrado es el campo donde están colocadas las fichas de las ovejas y el triángulo es la cueva por donde saldrá el zorro. Uno de los participantes juega con la ficha del zorro, mientras que el otro juega con las fichas de las ovejas. El que juega con la ficha de las ovejas consigue un total de 15 *thaqhas* (bolitas de estiércol de ovejas), y el que juega con la ficha del zorro, busca una *thaqha* de mayor volumen que las fichas de las ovejas.

Para comenzar el juego, en los puntos de intersección del cuadrado se colocan las fichas de las ovejas que deberán avanzar adelante por turno a una sola casilla o en dirección diagonal a las líneas trazadas a la cueva; con un turno por ficha se puede avanzar solamente hasta el cruce de las líneas; una vez movida la ficha, no se puede rectificar. La ficha del zorro sale por uno de los extremos de la cueva triangular; el zorro trata de atrapar a las ovejas que se encuentran solitarias en cualquiera de los puntos, en tanto que las ovejas siempre unidas, pugnan por acorralarlo, permaneciendo siempre en pareja o en grupo. Se considera ganador al zorro, en caso de eliminar la mayor cantidad de ovejas y no dejarlas ingresar a la cueva, en cambio, es ganador el que juega con las fichas de ovejas, cuando logra acorralar al zorro en cualquiera de los espacios y dejarlo sin movimiento, o también al llenar de fichas los 7 puntos de intersección de la cueva.

Fig. 1: Trazo de la *taptana* y la disposición de las fichas en el tablero.

El juego es augurador del ciclo agro-ganadero y familiar; así, si gana el zorro en tres turnos consecutivos, habrá fortuna para el jugador y escasez productiva, eso dependiendo el momento, lo que implica realizar rituales de súplica a la Piucha Juwana. Es de buen augurio, si se logra llenar los 8 puntos del triángulo de la cueva. Según testimonios, antiguamente este juego representaba a un rebaño de llamas y las fichas distribuidas en las 15 casillas del trazado, significaban una tropa de ganados conformada por las *ñawpas* punteras (líderes adultas), los *urqus* (machos), seguida de la *malta puytas* (jóvenes) y las *uñas* (crías). Es de buen augurio hacer ingresar al corral una o dos de cada grupo; pero malo si solo ingresaba uno o dos grupos del total de fichas al trazo del triángulo. También es de buen augurio amoroso para el jugador ganar el juego. Existen testimonios de algunos comunarios que ganaron una apuesta por una muchacha en el juego de *taptana* y que efectivamente conocieron a su futura esposa en la fiesta de carnavales y con ella conformaron su familia.

El rito del *warmi suway* y el *warmi rantiy*

El *warmisuway*, es el rapto de la muchacha por parte de su enamorado para luego convertirla en

su esposa; esta costumbre de unir nuevas parejas, se realiza cuando el joven seduce a su novia con galanteos imitando al zorro, la hace huir lejos de sus padres por un breve tiempo, simulando en el proceso, un rapto acordado. Esta forma de inicio marital está sujeta a las costumbres de la comunidad, dado que son permitidos en el tiempo de carnavales.

La fiesta de carnavales de Challapata es la mayor fiesta del año a la que asisten las personas de varias comunidades; los jóvenes se concentran a bailar en una de las comparsas como la *abajeña*, que es representativa de su parcialidad. Entre el miércoles de *pali-pali*, día en que se va a recoger *paqumas* de las chacras y el domingo de tentaciones, son los días indicados donde se suscitan los *suwanakus*. Los padres de la muchacha en edad de contraer nupcias, pierden cuidado absoluto, más al contrario, esperan que el evento ocurra con total normalidad durante este tiempo de la fiesta.

El *wayna* (joven enamorado) que desea oficializar matrimonio con su *parlasqa* (enamorada), la hace escapar del lugar del baile a un sitio alejado de la fiesta, donde la retiene por un tiempo corto hasta que los padres de la chica se enteran de la desaparición; en ese tiempo, el joven la convierte en su amante. Al terminar las fiestas de carnavales, el *wayna* lleva a la *parlasqa* a la casa de sus padres y presentarla como *paquma* (la nueva producción) al *cabildo* de su casa. En la familia y la comunidad se difunde la noticia del *warmisuwa* que trajo *paquma* al *cabildo*, lo que significa buena producción agrícola del año. Todos los miembros de la familia y otros allegados de la comunidad van a felicitar al *warmisuwa*. Los padres de la muchacha raptada mencionan que el *atuq* se llevó a su hija como *paquma*, por lo que asienten con beneplácito lo sucedido y esperan con ansias el *perdonachiy* (rito de conciliación) y el *warmi rantiy* (rito de pedida de mano) por parte de la familia del *warmisuwa*.

El segundo momento donde se escenifica el papel del zorro en la conformación de la nueva pareja, es con el ritual del *warmirantiy*, que se realiza al tercer día después del *perdonachiy*. Para esta ceremonia, los familiares del muchacho, para que lo acompañen a la ceremonia nocturna, preparan un gran banquete consistente en comidas de chuño con asados, bolsas de coca, alcohol, cerveza y cigarros; también contratan los servicios de un charanguero para que amenice la fiesta y haga el papel del zorro. La comitiva de los *warmirantiq*, lleva regalos de ropa y productos secos de chuño, haba, harina, etc., como signo de reciprocidad e intercambio de dones a cambio de la muchacha. La comitiva del *warmi rantiq* parte a la casa de la novia a media noche del día acordado entre ambas familias. Ya próximos al llegar, para hacer notar su presencia, el charanguero lanza un grito seco y agudo imitando al zorro, instante en que hacen detonar una dinamita y el músico comienza a tocar en el charango ritmos alegres de cortejo con zapateos y todos (los del *warmi rantiq*) acompañan en coro los segundos versos de la canción.

Los gestos con los que el charanguero imita al zorro durante la ceremonia del *warmi rantiy*, caracterizan todo el proceso del ritual de petición de mano. La ceremonia es nocturna, comienza a media noche y termina en la madrugada, cerca al alba; durante ese lapso de tiempo, la conducta enamoradiza del zorro es recreada continuamente por el charanguero. Se dice que la hora óptima del *atuq* para el encantamiento a las muchachas es desde la media noche hasta el alba.[1]

La ceremonia de pedido de mano concluye cerca del alba, cuando el charanguero hace el grito

1 Según cuentan los pobladores de Piucha; en tiempos muy antiguos llamados *phaqtasqa timpu* (tiempo del encanto), los animales solían transformarse en humanos, podían interrelacionarse con cualquier persona de su medio, pero solo en determinadas horas del día o de la noche. Así, el zorro, para sus conquistas, tenía sus horarios; se dice que pasado el medio día merodeaba los campos buscando a una linda muchacha pastora para abordarla y enamorarla. El zorro tomaba la apariencia de un joven galante muy carismático, vestía un gorro negro con alas, una pañoleta o bufanda blanca en el cuello, un poncho de color vicuña, pantalón de *kurti* (bayeta negra) y unas sandalias doradas. Según esta descripción gallarda del zorro, él se presentaba a la joven pastora cuando estaba sola, le abordada con piropos, chistes y juegos, a veces tocando su charango; eso ocurría si la muchacha dormía alguna siesta en el campo de pastoreo. Es por eso que cuando algún joven desee cortejar a una *sipasa*, debe aprovechar esos espacios de pastoreo imitando los gestos del zorro. Es por eso que sus padres le dicen –*atuq jina rin*– (va como el zorro).

del *atuq* para que toda la comitiva de los *warmi rantiq* vayan saliendo de la casa. En las afueras de la casa, hacen detonar dos cachorros de dinamita como signo de aceptación de la nueva pareja. Según la creencia de los lugareños, se debe salir de la casa de la novia antes al amanecer en el alba, caso contrario sería de mal augurio para la nueva pareja hacerlo después de la salida del sol. Esta creencia se narra en analogía cosmológica en un acontecimiento ocurrido hace ya mucho tiempo, cuando el *atuq* convertido en un hábil charanguero frecuentaba por las noches una fiesta comunal y siempre la abandonaba cerca del alba; todas las muchachas cautivadas por este hermoso joven querían saber de donde venía. Así, la última noche, las *sipasas* le hicieron *jark'aku* (un atajo) y no lo dejaron salir de la casa cerrándole la puerta. El galante joven seguía complaciendo a las muchachas tocando su charango hasta que salió el sol y el lindo mozo se transformó en un zorro que agarraba en el hocico un hueso omoplato cremado que hacía de charango y, lanzando un grito seco, salió por la ventana dejando su hueso omoplato en el piso. Es por esta creencia "del tiempo mágico del encantamiento", que la comitiva de los *warmi rantiq* deben abandonar la casa festiva antes de la salida del sol, evitar que el tiempo del encanto no llegue a su fase terminal y que la magia continúe hasta llegar a su nueva casa.

El ritual del *achuqhalla sayachiy*

La primera casa construida por los *tantasqa* (concubinos) se la realiza con el ritual del *achuqalla sayachiy* (techar la nueva casa). Para el techado, no sólo la familia nuclear interviene, sino que toda la comunidad realiza el trabajo cooperativo con roles según el género y la edad; los varones aseguran los *turus* (vigas) en la cima de la muralla, otros amasan el barro y pasan a lo alto, las mujeres *t'isan* (desenredan) la paja en el suelo y otras cocinan; los niños hacen mandados trayendo agua y otros cuidan a los bebés; en sí, todas las personas presentes trabajan para el techado de la casa.

El ritual de la *achuqalla sayachiy*, comienza al culminarse el techado de la casa, una vez hecho el *wilaraku* (rociado de sangre al interior de la casa). Para el inicio del ritual, se escoge entre los presentes que participaron del techado, a un varón con carácter alegre que haga el papel del *achuqhalla larita* (el zorro en la casa) y a otras tres mujeres jóvenes que hagan el papel de *ispallas* (doncellas). Al medio de la casa nueva, de la viga central del techo interior, se cuelga la *kanka* (asado de pierna de cordero), el personaje del *achuqhalla* dando brincos debe tratar de bajarla con su boca. Para la persona que haga el papel del *achuqhalla*, le confeccionan con las pajas sobrantes del techado, un vestuario consistente en un gorro con hocico y una cola bien abultada ídem a la del zorro; a un extremo de la casa se enciende una fogata de la cual todos los presentes encienden una antorcha hecha de un manojo de pajas y pretenden quemar la cola del zorro, haciéndole corretear de un extremo a otro de la casa impidiéndole bajar la *kanka* que cuelga del techo. Las *ispallas* (mozas del zorro), impiden la quema del *achuqhalla*, rodeándole a cada momento y cantando una canción melodiosa titulada "*achuqhalla laritay*". La voz aguda de la *Mamala* (anciana de las *ispallas*), es coreada por el grupo de jóvenes que acompañan el ritmo de la canción con aplausos y zapateos. La letra de la canción dice:

"*Achuqhalla sawsiri chay laritay,*

Achuqalla sawsiri chay laritay,

Qaq, qaq, qaq, wiwiwiwiii…"

La letra de la canción es confusa de traducir literalmente, están entremezclados vocablos del quechua y aymara, así, el nominal del *atuq* está como *larita*, *laritay* (mi zorrito). Dicho contenido de la canción se traduce como: "Ese mi zorrito canta en la casa nueva". Durante el momento del drama ritual, los presentes sentados al interior de la casa aplauden el baile y cánto de las *ispallas* y, en medio del bullicio, unos apoyan al *achuqhalla larita* y otros a los quemadores; todo es risa y juego en ese momento. Cuando el *achuqhalla* consiga bajar la *kanka* del techo, lanza un grito seco y agudo anunciando la llegada del *achuqhalla* a la nueva casa; la forma como emite el sonido, es también motivo de augurio para con la nueva casa. Una vez bajada la *kanka* del techo, se deposita en una bandeja puesta sobre la mesa, instante en que la pareja *tantansqa* junto a sus padres, agradecen al *achuqhalla* y a las *ispallas,* entregándoles a ellas otra bandeja de *kanka* para que se la distribuyan. Posteriormente todos se

sirven la otra mitad de la *kanka* acompañada de chuño, papa y mote. En medio de la ceremonia comensal todos conversan y se preguntan sobre la ausencia de las personas que no vinieron al techado. El personaje que hizo el papel del *achuqhalla*, debe ir esa misma noche a la casa del ausente a sacar un cordero del corral, y si lo sorprende el propietario, de ninguna manera debe impedirlo, porque sería sometido a un castigo comunal. La persona de la que fue sustraída el cordero, debe ir a la casa del *achuqhalla* con un preparado de trago, cerveza, coca y *kanka* en retribución del rescate; en caso de no hacerlo, el *achuqhalla* es dueño legítimo del cordero y debe consumírlo según le plazca. Este rito festivo del *achuqhalla sayachiy*, continua con fogata bailable y consumo masivo de bebidas alcohólicas durante toda la noche hasta el amanecer.

El *atuq* en el ciclo ritual agrícola. Presagios e indicadores agroecológicos

En Piucha, el *atuq* determina el ciclo agrícola y los ritos festivo-religiosos; el comportamiento del zorro en el medio ecológico de la zona, funciona como uno de los marcadores de tiempo que determinan el ciclo productivo agrícola. Desde las formas del estiércol depositadas en el suelo, el tipo de sonido que emite cuando grita, el tiempo del apareamiento y el mes de nacimiento de sus crías, todo ello actúa como indicador y signo presagiador del comportamiento agro-ecológico del año. Los habitantes de esta zona altiplánica, hacen un manejo adecuado de estos indicadores para tener una eficiente producción agrícola.

De acuerdo al registro etnográfico denso de Piucha, los indicadores del zorro pueden claramente identificarse desde los meses de agosto, septiembre, octubre y noviembre, meses destinados al tiempo de la siembra y el advenimiento de las lluvias; en tanto que los meses de diciembre, enero y febrero son el tiempo de los ritos de súplica y compensación, concluyéndose con los ritos festivos de la pre-cosecha en carnavales. Los cuatro meses de siembra donde la presencia del zorro presagia o augura el ciclo productivo agrícola, se describen de la siguiente manera:

- A fines del mes de agosto, hace su aparición el zorro dejando restos de estiércol o heces por los campos, los mismos son presagiadores sujetos a interpretación por él *watuq* o **ñawiriq** (adivinos); así, si es seca y arenosa de color blanquecino, es de buen augurio apto para la producción de quinua; si lleva incrustaciones de pelajes en las heces, será buena la producción de papa, pero si su estiércol es de color negruzco y liso como una salchicha, es de mal augurio, anuncia desastres naturales que perjudicarán la producción agrícola. Precisamente para la fiesta de Santa Rosa de Lima (30 de agosto), el zorro empieza a gritar emitiendo un sonido seco o agudo, esa es otra señal presagiadora agrícola; si el sonido es seco, entrecortado, como diciendo –*qaq, qaq, qaq*...- es de buen augurio, pero si es agudo o finito como un aullido –*uiii, uiii,* ...-, es malo, habrá algún desastre ambiental (sequía, helada, tempestad, etc.) y por eso el zorro llora triste.

- Precisamente el tiempo del apareamiento del zorro coincide con la festividad de la Virgen de Guadalupe, celebrada el 8 de septiembre en la Pampita de Urmiri (Pazña – Oruro); en este sitio existe un *puquio* (manantial) cerca del templo del cual se trae agua en botellas para el ritual del llamado de la lluvia, así como también para curar alguna enfermedad, principalmente de los niños. Es el mes destinado para la siembra de la quinua.

- El mes de octubre es destinado para el periodo de gestación de la zorra; la fiesta de la Virgen del Rosario marca este tiempo, festividad celebrada el 7 de octubre en la localidad de Challapata. Es el tiempo de las predicciones para la producción agrícola a partir de las heces depositadas durante el tiempo del apareamiento y el tránsito y deambular del zorro. Si alguien se cruza en el camino con un zorro, debe hacer conjuros de expiación en caso de ser señales negativas, como el transitar del zorro al ocaso en dirección de arriba para abajo, izquierda-derecha o viceversa, hacerle un ademan de saludo por el buen augurio. Estas señales ayudan a las personas de Piucha a tomar medidas preventivas para evitar cualquier evento negativo próximo o aplazar los malos augurios con un ritual de compensación. En este mes se inicia la siembra de la papa.

- En la fiesta de San Andrés realizada el 30 de noviembre (fiesta patronal en Vuelta Blanca, distante a 4 km de Piucha en el lado oriental), es cuando nacen las crías del zorro. Este día en las comunidades de Piucha, se suspende los trabajos de siembra dedicándose netamente a la *ch'alla*. Según la concepción de los habitantes de la zona, el santo San Andrés es concebido como el "santo feroz e implacable" que le dicen: *supaywan nikun* (es como el diablo); quién osa trabajar ese día, puede llegarle un *ch'aki rayo* (rayo seco) fulminándolo en el acto, o tal vez podría adquirir una patología desconocida. También en el día de San Andrés, suele caer una repentina lluvia, razón por la cual, los habitantes de Piucha esperan este día con mucha ansia; esta lluvia de San Andrés cierra el ciclo de la siembra de la papa.

La cantidad de crías y el lugar (cerros, colinas o planicies) donde el zorro hizo su madriguera para cuidar sus cachorros, también son presagiadoras. Un dato registrado en el año 2015, en la comunidad Uru de Llapallapani, al sur de Oruro informa que una zorra había construido su madriguera a un extremo del lago Poopó; los meses lluviosos de enero y febrero hicieron que el espejo lacustre creciera hasta llegar a la madriguera del zorro, donde los pobladores de esta comunidad rescataron unos cuatro cachorros de zorro sumergidos en el agua creciente del lago. La noticia difundida en los medios de Challapata, fue interpretada por los pobladores de Piucha como de mal augurio, de que habría una sequía y, efectivamente, el siguiente año hubo un calor intenso y escasa lluvia, el lago se secó y murieron los animales lacustres, dejando sin medio de subsistencia a las comunidades Urus. Este tipo de relatos son muy comunes en otros contextos andinos. Por ejemplo, mencionar al zorro metiendo su hocico al agua, o que su cola se moje, indica catástrofe natural o que es el fin de un ciclo de vida.

Ritual de la lluvia en el cerro *Piucha Juwana*

Si hasta el mes de noviembre no llueve, los pobladores de Huañacagua y Pucara, acompañados con ritualistas de Chaqueriri y Huarancoco, en el mes de diciembre realizan el ritual del llamado de la lluvia en el cerro de *Piucha Juwana*, denominada *virjina jaywaku* (ofrenda a la virgen). La mesa ofrenda a la virgen Piucha Juwana consiste en el preparado de una mesa ritual consistente en 12 tablillas misterios, confites blancos, lanas bicolores (blanco y rojo), papel picado plateado, vino, huevo, sangre, *untu* (grasa de llama) y harina de maíz blanco. La ceremonia es dirigida por un *yatiri*; todas las personas presentes ayudan con el preparado durante la noche, las mujeres muelen maíz blanco extrayendo la punta y amasan mezclando la harina con el *untu* y de esto se elaboran unas 12 figurillas de llamitas incrustándolas en el espaldar una hoja de coca. Todo el preparado de la mesa ofrenda la distribuyen en 6 platos de porcelana. Durante este proceso, se *pijcha* coca y se *ch'alla* con alcohol durante toda la noche hasta el amanecer.

Fig. 2: Mesa ofrenda para el pedido de lluvia en el cerro Piucha Juwana. (Foto: Huarita, 2013)

Pasada la media noche, toda la comitiva participante del ritual se dirige a la falda intermedia del cerro *Piucha Juwana*, justo donde está ubicado la *suchuna* (resbaladero), lugar donde se encuentra una pequeña gruta o cueva que es la madriguera del zorro situada en la base exterior del resbaladero. En ese lugar se quema un bracero y se hace el *wilaraku* con la sangre del cordero recientemente sacrificado; se rocía la sangre extraída del cuello con un plato a los alrededores de la madriguera y el resbaladero, luego se coloca al bracero la *mesa* ofrenda y al mismo tiempo se le pone al bracero el

corazón del cordero sacrificado. El gran momento de la entrega de la comida ofrenda a la virgen Piucha Juwana, se cierra con rociadas alrededor del bracero con copitas de alcohol y dos botellas de cerveza bien espumosa.

Una vez hecha la entrega de la ofrenda, la comitiva de personas que asistieron se alejan a un lugar prudencial del *jaywaku* donde continúan *pijchando* coca, fumando cigarros y *ch'allando* aguardiente en tres rondas continuas hasta esperar que se consuma la ofrenda en el bracero. Ya cerca de la madrugada, inspeccionando el consumo de la mesa ofrenda en el bracero, retornan a la casa comunal, trayendo el cordero sacrificado, con el cual preparan una suculenta comida de sopas sin sal y asado con chuño también sin sal. Del banquete comunitario todos participan, incluyendo niños, ancianos y demás personas de comunidades vecinas; el objetivo comunitario es consumir toda la carne del cordero sacrificado dejando únicamente los huesos. Hecho eso, el ritualista pide a todos juntar los huesos de la comida en el cuero desollado, y ahí es donde reconstruye la anatomía del esqueleto del cordero sin que faltase ninguna pieza. La consulta del *Yatiri* a manera de oráculo a la entidad de la Piucha Juwana es con un astrágalo, el hueso colectado en el cuero desollado, mismo que es lanzado a manera de dado de comunicación por el *Yatiri*. Si en los tres lanzamientos se posa mostrando la concavidad en forma de "S" es buena, la *virjin mama* está contenta, pero si se posa con el reverso de esta cara, es negativo, le falta algo; no habla o no dice nada cuando muestra el lado plano de la barriga, y es de mal augurio si muestra el hoyo del reverso del lado plano, la *virjinamama* está enojada, algo se hizo mal y presagia un evento malo. Para evitar aquello, por la tarde se realiza un rito complementario de superación del mal augurio. Una vez hecho eso, al atardecer, este envoltorio del esqueleto junto a otra *mesa* ofrenda, es enterrado cerca de una *vijiña* o en el extremo de un río. Este ritual de carácter comunitario, es convocado por los "jueces de agua" y el "pasante de la fiesta de la suchuna" de Piucha Juwana.

La fiesta del *Atuq* en el cerro *Piucha Juwana*

El día jueves de carnaval es el día de la fiesta de la *suchuna* en *Piucha Juwana*, cerro mayor situado en el último estribó de la hilera de cerros en lado oriental de la carretera panamericana Oruro-Potosí. La *suchuna* (resbaladero), está ubicada en una plataforma de la pendiente agreste del cerro, lugar donde está la madriguera del zorro en la base de la *suchuna*. En este resbaladero sagrado, toda la comunidad se concentra para *t'ikacharlo* (florecerlo con mixturas y serpentinas) y, del mismo modo, a sus pasantes de la fiesta, conformada por una pareja de esposos envueltos con serpentinas en el cuello. Ellos cargan las *paqumas* en la espalda: la mujer carga en un aguayo y el varón carga el pellejo de zorro en la espalda; juntos reciben a sus visitantes en la empinadura de la plataforma agreste del cerro. A ellos primeramente *t'ikachan* los visitantes con billetes sujetos a sus pechos con un gancho o alfiler, y luego, los envuelven con serpentinas en el cuello y les echan manojos de mixturas en sus cabezas. En gesto de reciprocidad, la pareja de pasantes también echa mixturas a las cabezas, les envuelven el cuello con serpentinas multicolores y finalmente dan un ligero abrazo de agradecimiento al visitante por su presencia.

Fig. 3: El baile de regocijo de los pasantes del *atuq* de Piucha Juwana. (Foto: Huarita 2016)

Una bandera de gran tamaño que se hace muy visible a distancia, flamea clavada en la pendiente del resbaladero y otras dos pequeñas, una blanca con tres ovillos rojos en su extremo y otra de color marrón, son colocadas junto a la puerta de la madriguera del *atuq*. Los significados del color de las banderas son algo ambivalentes con el tiempo productivo agrícola; así, el color blanco con ovillos rojos simboliza el tiempo de floración y el marrón es el color de la Piucha Juwana, la *virjin mama*, simboliza el tiempo seco de la tierra y la época de cosechas. Esta fiesta comensal en el resbaladero es amenizada por músicos tarqueros, en donde los pasantes del *atuq* bailan a cada momento junto a sus visitantes.

Fig. 4: Panorámica de los músicos y bailarines de la fiesta de la *suchuna* de Piucha Juwana. La mole de roca volcánica del lado derecho es la *suchuna* resbaladero (Foto: Huarita, 2016)

Pasado el mediodía, cuando todos los visitantes han llegado a *la suchuna* de Piucha Juwana, se sirven la comida comunitaria consistente en *chhaqallu phuti* (habas cocidas con sus cáscaras), choclos, papas, ají de queso y trozos de carne asada, productos que echan encima de un aguayo tendido en el suelo, aunque en estos últimos años se ha observado que las comidas se sirven en platos individuales por persona. La comida de la fiesta es preparada con los primeros productos extraídos de las chacras. El rito comensal del momento es la advocación a la virgen en gesto de agradecimiento por el envío de los primeros productos agrícolas de la época. La pareja de pasantes del *atuq* colaborados por un anciano ritualista, echan trozos de los productos cocidos desde lo alto de la quebrada, invocando al espíritu de Piucha Juawana no les haga faltar comida en sus hogares. Los demás asistentes, haciendo un círculo alrededor del aguayo, cogen con la mano el producto que deseen degustar; al iniciar la comida todos repiten la frase *-musuq papitay, chhuqllituy, chhaqallituy, wiqsaymanta amapuni lluqsinqichu-* (papa, choclo y haba mía, en mí estómago nunca faltes); dicho esto todos asistentes degustan la comida. Los pasantes combinan la comida con ají de queso picado en un plato. También en ese momento se realiza el acto ceremonial de entrega de la fiesta a los nuevos pasantes haciéndole cargar la *paquma* a la mujer y el zorro colgado a la espalda al varón. Les entregan dos cajas de cerveza y una bandeja de *kanka*, junto a ella, la sobra de la comida que es la *wata kallpacha* (la fuerza del año), que los nuevos pasantes deberán distribuir a todos los asistentes en trocitos diciendo: *-watapaq kuskallataq kasun-* (para el año nuevamente estaremos juntos); esta frase se la repite cuando se la convida a las personas que no pudieron ir a la fiesta, como los pastores, ancianos y personas enfermas.

Fig. 5: El *atuq* colgado en su madriguera y el nuevo pasante con la *kanka.* (Foto: Huarita, 2016)

Fig. 6: El protocolo ritual a los pasantes entrantes de la fiesta de la *suchuna* (Foto: Huarita, 2016)

La fiesta de la *suchuna* en el cerro Piucha Juwana termina al atardecer cuando, bajando de la pendiente alta, se dirigen a la base del cerro que está junto a la carretera, lugar donde se encuentra una gran roca blanca llamada *Niño zapato*; a esta roca realizan la penúltima *ch'alla* del día hasta cerca de la entrada del sol. La última *ch'alla* del día es en el montículo arqueológico de Rosaspata, situado a 200 m en dirección poniente, lugar en donde todos los asistentes hacen el último *taki* de *ch'alla* y bailes en el montículo, luego todos se retiran a sus casas, otros deciden acompañar al pasante formando una hilera de bailarines se dirigen rumbo a la casa del pasante. Previamente hacen una visita a la casa del nuevo pasante para realizar el brindis de bienvenida del *atuq* a la nueva casa festiva. Posteriormente, la pandilla de bailarines se dirige a la casa del pasante actual donde terminan en una gran fiesta bailable amenizada con orquesta musical que dura hasta el amanecer. Al día siguiente continúa flameando la bandera en la casa del pasante; las personas que no pudieron ir el día de la fiesta, visitan este día llamado *qamuru* y de las "suertes" para hacer la respectiva *t'ikacha* y conteo del dinero. Con esta actividad ritual festiva al zorro, se cierra el ciclo vital en Piucha.

Análisis y conclusiones

En la narración de los cuentos alusivos al zorro se estructura una secuencia de mitos que dieron origen a la agricultura, y con ella, a la vida de las personas que habitan en Piucha. En las tres narraciones del *atuq* se hace evidente el contexto de estudio en lugares muy específicos, cuya expresión evoca tiempos mágicos muy antiguos habitados solo por animales (cóndor, halcón, zorro, perro), y divinidades que posteriormente serían sacralizadas en diferentes periodos culturales de los Andes. En la narrativa del *atuq* Antonio con el *Kullpa* conejo, en donde el *atuq* es encerrado en la cueva de *Jaquvintu* durante la época seca y muere después de beber toda el agua de la *vijiña* de Tara Tara, se muestran los tiempos y espacios distintos en donde el zorro transita por orden divino para renovar los ciclos vitales de los habitantes de Piucha. La *vijiña* de Tara Tara donde muere el zorro, se constituye en el primer espacio alto de donde se origina la vida en la zona, en tanto que la *vijiña* de Jaruhuma en Huañacagua e Ilaka en Pucara, son los espacios de abajo donde se compensa la vida con dádivas o sacrificios a la entidad del agua; es por eso que estas *vijiñas* de abajo actúan como *capacochas* por ser *mak'aya puquios* (manantiales devoradores). En el mes de Huarochirí se menciona el diálogo de dos zorros sobre el estado de las *huillcas* o *huacas* de arriba y de abajo, en una pendiente intermedia del cerro Tausaco. Este diálogo es escuchado por la *huaca* que interviene de manera directa en la sanación y la renovación de la vida. En nuestro caso, en Piucha ocurre algo similar, la parte intermedia donde se manifiesta la *Virjin Mama*, es la *suchuna* de Piucha Juwana, ese es el sitio donde reside el *or*áculo de la divinidad agrícola; las resbaladas de los visitantes en la *suchuna*, evocan esa performance de drama ritual sobre la caída del zorro glotón desde lo alto a la tierra, donde estalla esparciendo las semillas de su estómago que dieron origen a la agricultura. De esa manera, la *suchuna* donde está

la madriguera del zorro, se constituye en una *huaca* oráculo donde se manifiesta la renovación de la vida en un tiempo sincrónico corto, solo el día de la fiesta; en tanto que la presencia del zorro y su comportamiento durante el ciclo vital, es otro oráculo de la *huaca*, expresada de manera diacrónica en los meses de siembra y producción agrícola.

El *atuq* de Piucha Juwana, al ser considerado el perrito de la *Virjin Mama*, llega a constituirse en el mensajero y portavoz de la divinidad agrícola para con las personas que habitan esta zona. El mismo nominal de *Virjina* o *Virjin Mama* a la entidad, es un constructo lingüístico castellano quechua de –Madre Virgen o Virgen Santa–, pero este nominal tiene una connotación nativa más profunda, está refiriéndose al *wikhi* o *whirkhiña*, el gran cántaro ceremonial del agua, y las *vijiñas* o *qutañas* se asocian con la *Quta Mama* (la Madre lago), espacios en donde se originaron la vida en los Andes, sitios profanos y sagrados de culto a las aguas e invocación a las lluvias. Los materiales arqueológicos de efigies y estatuillas con representaciones del zorro, fueron precisamente encontradas en contextos rituales de ofrenda y en templos ceremoniales de culto al agua, como es el caso de la estatuilla del zorro encontrada en la pirámide de Akapana y la botella antropomorfa con zorro hallada en la isla Pariti. De igual manera, en el contexto de estudio, el ritual de pedido de la lluvia se lo realiza en la plataforma de la *huaca suchuna* en el cerro de Piucha Juwana, un contexto de templo ceremonial andino de advocación al agua o las lluvias para la producción agrícola.

El carácter protagónico y recreador del zorro en Piucha, está bien definido dentro el ciclo vital de sus habitantes, donde el zorro juega el rol fundamental en el crecimiento madurativo de las personas. El zorro es el regulador y reorganizador social de manera cíclica en la vida de las comunidades de Piucha, cuya presencia parte desde la etapa infantil en donde se narran los cuentos del zorro para recrear y moralizar a los niños; la etapa juvenil en donde predomina el carácter galante del zorro con los juegos de competencia y los enamoramientos, siendo ésta la etapa crucial de renovación de las familias en las nuevas generaciones; el zorro juega un papel decisivo en la renovación social iniciada con el enamoramiento (imitándose ademanes del zorro), el rapto de la novia en el tiempo de las lluvias, la conciliación familiar, el pedido de mano (acompañado del zorro charanguero en un tiempo mágico), el concubinato y la construcción de la primera casa en donde se hace presente el zorro bailarín. Podría decirse que, el zorro actúa como *camaquen* de vida de las personas, y está presente en todo momento y etapa de crecimiento, marcando así los principales ritos de pasaje de los pobladores de Piucha.

La renovación del ciclo vital de las personas es análoga al ciclo agrícola, en ambos ciclos terminales se expresa el banquete comensal de la *kanka*, esta comida ceremonial preparada para el ritual del *achuqhalla sayachiy* y la fiesta de la *suchuna*, confraterniza las relaciones sociales de reciprocidad comunitaria entre todas las personas que habitan alrededor del cerro de Piucha Juwana. La *kanka* es la comida ritual de la *huaca* compartida entre las personas; este plato es el aliento de vida de la *huaca*, y es por eso que se la distribuye a todas las personas presentes y ausentes de la fiesta por medio de los pasantes del zorro de Piucha Juwana. Los diferentes banquetes comensales realizados en los Andes obedecen a este principio de reciprocidad comunitaria entre personas y entidades divinas. El zorro es el principal portador de las comidas. En los diferentes festines donde está presente el zorro (músico y bailarín), está presente el banquete comensal de la *kanka*, la comida ritual de la *huaca*.

Bibliografía

Anónima, Relación ([1560]1992). *Relación de los Agustinos de Huamachuco*. Edición, estudio preliminar y notas de Lucila Castro de Trelles. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú.

Ávila, F. de ([¿1598?]2012). *Dioses y Hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por F. de Ávila.* Edición facsímil bilingüe de Pierre Duviols. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Duviols, P. (2003). *Procesos y Visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*. Lima: Fondo editorial de la Pontifica Universidad Católica del Perú.

Ernalsten, E. (1980). *El zorro en los andes. Cuentos de los Queshuas (Argentina - Bolivia -Ecuador - Perú)*. Altea - España: Boletín del Ayuntamiento.

Expediente, Corregimiento Cantonal (1894) *Patroncillo del Aillo Quillacas*. Legajo de 8 fojas, firmado el 25 de abril de 1894. Challapata: Expediente del Corregimiento Cantonal de Challapata.

Huarita, G. (2010). *El sentido lúdico en la cosmovisión andina: Una aproximación histórica al simbolismo de los juegos precolombinos que perviven subyacentes en las comunidades de Huañacagua y Pucara del Cantón Challapata – Prov. Eduardo Abaroa.* (Tesis de Licenciatura en Antropología). Oruro: Universidad Técnica de Oruro.

Huarita, Genaro y Freddy Taboada
(2014) *Kumi taptana: Persistencia histórica de un juego de tablero indígena que presagia el ciclo agrícola en el altiplano boliviano*. Ponencia del IX Congreso Internacional de Etnohistoria. Arica: Universidad de Tarapacá.

Legajos – Lista de tributarios. (1903). *Lista de los Contribuyentes de originarios y forasteros que pagan en la Parcialidad del Ayllu Quillacas, en el Cabildo de Piucha*. Legajo de 2 fojas, firmado el 27 de agosto de 1903, Huañacagua.

Luque, M. y Pérez V. (2013). Practicas orales andina. El zorro guitarrista. En: *Estudios Filológicos* 52 (pp. 75-86). Arica: Universidad de Tarapacá.

Millones, L. y Mayer, R. (2015). *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Mendoza España, V. y Maldonado, D. E. (2018). Análisis arqueo-métrico de pelos de una bolsa suntuaria Tiwanaku. En: *Temas iconográficos de la cuenca del Lago Titicaca*. Boletín de Arqueología boliviana N° 4 (pp. 215-224). La Paz: Ministerio de Culturas, Unidad de Arqueología y Museos, y Museo Nacional de Arqueología MUNARQ.

Mendoza España, V. (2019). Acercamiento al manejo del zorro andino en el Altiplano norte de Bolivia. Análisis arqueo-zoológicos en los periodos Formativo-Wankarani y Horizonte Medio-Tiwanaku. En: *Archaeofauna. International Journal of Archeozoology*, vol. 18 (pp. 185-196). Madrid: Loke CB.

Quiroz Neyra, R. (2007). El zorro, el zorrino y el perro en la tradición cultural de los pobladores del valle de Vítor. En: *Revista Dialogo Andino* N° 29 (pp. 65-74). La Paz: S.P.I.

Taylor, G. ([1608]1999). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Universidad Ricardo Palma / IFEA / Banco Central del Perú, (segunda edición revisada).

Tomoeda, H. (2013). *El Toro y el Cóndor*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.

Van Kessell, J. (1994). El zorro en la cosmovisión andina. En *Revista Chungara de Antropología*, vol. 26, N° 2 (pp. 233-242). Arica: Universidad de Tarapacá.

Villanueva, J. (2014). Ideales de género en la cerámica antropomorfa de la ofrenda de Tiwanaku de la isla Pariti. En: Sánchez, Walter y Rivera, Claudia (editores); *Otras miradas. Presencias femeninas en una historia de larga duración* (pp. 163-180). Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la UMSS.

Recepción: *18 de junio de 2021*
Aprobación: *16 de julio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*

PIEDRA DE AGUA | AÑO 9 | N° 25 | MAYO - AGOSTO | PP. 60-69 | 2021 | ISSN 2789-004X

INVESTIGACIÓN

Significados reales e imaginarios del prócer

Interpretación de la novela histórica, la historiografía y los dibujos animados

Marcelo A. Maldonado Rocha*

Real and imaginary meanings of the hero

An interpretation of the historical novel, historiography and cartoons

Resumen. Lo que se lee a continuación es un ejercicio de interpretación que tiene como base de análisis la novela histórica y la historiografía nacionalista tomando como objeto de interpretación un personaje de un capítulo de los Simpson (Jeremías Springfield), una ficción animada y un personaje de importancia en la fundación de la Villa de Oropesa, la actual Cochabamba (Gerónimo de Osorio). La finalidad es desmontar la imagen del prócer o fundador de una entidad territorial real o imaginada, utilizando elementos del lenguaje para aquel fin.

Descriptores: <Novela histórica> <Historiografía> <Dibujos animados> <Próceres>

Abstract. What we read next is an interpretation exercise which has as its basis for analysis the historical novel and nationalist historiography, taking as an object of interpretation a character from an episode of The Simpsons (Jebediah Springfield), an animated fiction and a character of importance in the foundation of the Villa de Oropesa, today's Cochabamba (Gerónimo de Osorio). The purpose is to dismantle the image of the hero or founder of a real or imagined territorial entity, using language elements for that purpose.

Descriptors: <Historical novel> <Historiography> <Cartoons <Heroes>

* Licenciado en Ciencias Políticas (UMSS), egresado de Filosofía y Letras (UCB) y Magister en Investigación Científica en Ciencias Sociales de la UMSS, luego de obtener una beca de la Cooperación Sueca. Fue investigador del Programa de Rehabilitación de Áreas Históricas Cochabamba (PRAHC. UMSS). Actualmente es Gestor Cultural de Proyectos de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. mmaldonado@fundacionculturalbcb.gob.bo

Presentación

Nuestra intención, es poner en debate o discusión a diferentes corrientes de la novela histórica y ver de qué manera su relato de los sucesos o hechos es determinante para la construcción de la historia de la nación. Como parte de este universo heterogéneo de fuentes se toma en cuenta a un producto ficcional que nos permitirá reflexionar en torno a la imagen del prócer que con la fundación de una entidad territorial determinó los destinos de la nación.

El ejercicio de comparar las escenas de ficción (Simpson) con la narrativa "real" del proceso histórico desmontará los imaginarios fundacionales que de manera equivalente están presentes en ambos espacios.

Partimos de este último, por qué creemos que un dibujo animado (o caricatura), puede servir de ejemplo, al igual que la novela histórica o el relato historiográfico, para ver qué detalles se esconden en la construcción de los próceres de la nación. Teniendo en cuenta que todos los antes mencionados tienen en común el hecho de que la realidad o la ficción tiene un habitar en el lenguaje. Como profecía auto-cumplida, las fuentes que utilizamos, conjuntamente se uniformizan en la afirmación del filósofo alemán Martin Heidegger de que: "El hombre, habita en el lenguaje. Que el hombre habite en el lenguaje implica la imposibilidad de relacionarse con él bajo la forma de un simple objeto". (Heidegger, 2001).

A manera de entrada y con la finalidad de ilustrar nuestro argumento, traemos un capítulo de un dibujo animado. Esta animación es un relato desde la ficción enfocada a la diversión, el ocio y el placer estético, no obstante, un dibujo animado también invita a la introspección individual y colectiva abriendo el espacio de interpretación acerca de ciertos significados o representaciones fundacionales para la sociedad.

Del método *simposiano* para (des)montar la "validancia" de los próceres

¿Es acaso nuestra intención atacar el legado de un prócer un héroe en la historia de la nación? Al contrario, nuestra intención es una hermenéutica de los papeles que juegan ciertos personajes de la historia, a manera de sembrar una suerte de sospecha; al respecto:

> De todos estos escritos y relaciones he procurado ayudarme, tomando de cada una lo cierto y averiguado (esto es, de lo que he dejado de sacar de historias impresas). Y si me hicieren el cargo que a Virgilio, padre de la poesía, hicieron, de haber aprovechado de trabajos ajenos, responderé docta y agudamente, por ser suya la respuesta: "De grandes varones es sacarle a Hércules la maza de su mano". Mas con toda esta ayuda (que no en todo puede haber sido) digo que mostrándoseme el asunto bastante arduo, confieso haber desmayado en medio de él por ser las tinieblas donde anduve de varias maneras muy confusas [y] los senderos poco trillados, que harta dificultad es renovar lo antiguo postrado, buscar luz a lo oscuro y dar hermosura a lo desfigurado. Más animóme el dicho del poeta Meandro: "No desespere quien pretende: todo lo consigue la perseverancia"; porque, acabado, nunca del todo satisfizo el ingenio al deseo (Arzáns de Orsúa y Vela, 2000: 8)

Las fuentes en investigación histórica permiten alcanzar la *verdad*, que entre alguna de sus connotaciones enuncia ser la "ausencia del olvido" (*aletheia*), y qué relación tiene aquello con nuestras fuentes de estudio.

Hay una serie animada que aborda problemáticas distintas recurriendo al montaje de una realidad que difícilmente parece ser de ficción, nos referimos a Los Simpson. De modo que, usando esta serie de origen norteamericano explicamos lo que concebimos como esencia del montaje historiográfico del nacionalismo y su proceso subsecuente que es la instauración de los espacios de la memoria (material o virtual), entendiendo este proceso como la intención de una pequeña fracción de la población de constituir el altar con los próceres de la nación. El ejercicio de comparar las escenas de ficción (Simpson) con la narrativa "real" del proceso histórico desmontará los imaginarios fundacio-

nales que de manera equivalente están presentes en ambos espacios.[1]

Para el espacio de montaje de la "ficción", utilizaremos el capítulo *Lisa la Iconoclasta* de 1996 de la séptima temporada de la serie, y que en la ficha técnica refiere que ha sido escrita por Jonathan Collier y Mike B. Anderson. Los escritores hacen a través de este capítulo un guiño con la novela histórica y la historiografía. Análogamente para ejemplificar la narrativa "real" de la fundación de las villas recurriremos a fuentes (secundarias), ya que con el paso del tiempo se han convertido en referentes de la reconstrucción histórica y que responden a una catalogación, "para que las cosas hechas por los hombres no se olviden con el tiempo y que las grandes y maravillosas acciones llevadas a cabo tanto por los griegos como por los bárbaros no pierdan su esplendor", como afirma Bloch (Arze, 2015).

El capítulo inicia con el relato narrativa de las reducciones, a través de la fundación de las villas europeas que separan a los indios de los europeos en el nuevo mundo, es decir, el ordenamiento territorial y constitución de asentamientos, hispánicos en nuestro caso, levantados encima de las tierras más fértiles y productivas de los originarios. A la vez que se relata la civilización y la cristianización de un territorio habitado por "salvajes, amorales e indómitos"; pues, la colonia impuso la estratificación étnico-racial a través de la segregación espacial.

Springfield, espacio y tiempo en el que transcurre la ficción *simpsoniana,* conmemora el bicentenario de su fundación, argumento central para el desarrollo de la trama. De inicio la narrativa se enfoca en el prócer que la fundó, de nombre Jeremías Springfield. Acá una breve analogía respecto a la nominación de Springfield, en reconocimiento a su fundador; de igual modo que la República de Bolívar, hoy Estado Plurinacional de Bolivia, fue en reconocimiento a uno de los héroes de su independencia, al respecto:

> La Asamblea General del Alto Perú, deseando acreditar pública, expresiva y solemnemente su eterna gratitud y reconocimiento eminentemente justo al inmortal Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar, al valiente y virtuoso Gran Mariscal de Ayacucho y al Excelentísimo Libertador vencedor de los vencedores de Guaqui, Vilcapugio, Aroma, Sipesipe y Torata. Deseando igualmente perpetuar en la memoria de los Alto Peruanos que a tan heroicas, generosas y nobles manos debe esta región su existencia política, su libertad y la reunión del cuerpo que ha deliberado sobre su futura suerte, (Ley de 11 de agosto de 1825). (Arze, 2015: 171-172)

Algunos detalles sobre la vida del prócer de la ciudad ficticia. Jeremías S. se encarna en la leyenda: "un noble espíritu engrandece al hombre más pequeño", entre sus proezas se resalta el matar (o domar) a una bestia (búfalo u oso) con sus propias manos. A fin de ilustrar pedagógicamente la vida del prócer la institución escolarizada recurre a un audiovisual, como los difundidos en The History Channel, con el título *A watch a learn feature*. Este tipo de documentales, son proyecciones que re-actualizan los referentes que constituyen el proyecto de nación, extendiéndose más allá de los libros, por ende del capitalismo impreso (periódico, libros de texto, léxicos y otros) para instalarse en los renovados medios de difusión de los patrones culturales (tv, historietas, internet y otros), y reafirmar la legitimidad de los héroes. En el documental se muestra a explorados protestantes (encabezados por Jeremías) decididos a instalarse en tierras vírgenes para imponer sus creencias, el relato del mismo, el afamado Troy McClure[2] (a quien se recuerda por otras series de televisión) narra: "osada y decidida banda de colonizadores sale de Maryland, después de malinterpretar un pasaje de la biblia [van con] destino: la Nueva Sodomía".

El mensaje del documental, análogo al referido por Nataniel Aguirre en el marco de la novela histórica

1 No es condición que el lector conozca Los Simpson o en su caso haber disfrutado este capítulo, porque la intención es comparar la narrativa en diversos productos culturales de la épica nacionalista.

2 En la serie representa a la estrella de cine, quien además es en la ficción (de la ficción) el relator y el prócer personificado (Jeremías).

(*Juan de la Rosa*), es transmitir a las próximas generaciones "esas cosas [que] deben ser recordadas", pues la historia no es únicamente la acumulación ordenada de hechos, personajes y lugares, sino la existencia de una narrativa en la que se acoplan valores e ideales (morales y cívicos), que son de carácter fundacional a la *comunidad imaginada* que es la nación.

Validancia: la esencia de la verdadera nación

Para ennoblecer la identidad *springfieldiana,* como la Bolivia de Bolívar, se realizó una campaña de regocijo de la vida del fundador, dando *validancia* a sus hazañas. Para comenzar, el director de la Escuela Primaria (Seymour Skinner) promueve el concurso de ensayo académico con el aliciente que la propuesta ganadora será archivada en la biblioteca de la escuela. La consigna del concurso es por demás clara: "éste fue un héroe mayor y no solo local",[3] en el marco de los sucesos resuena una y otra vez la palabra *validancia* que pretende conectar la de **validez** (entiendo por ello la legitimidad con la que cuenta el prócer en el proceso histórico de la nación) y la de **esencia**, en referencia a los ideales dejados como ejemplo de su vida para el aprendizaje de las próximas generaciones. La palabra, si bien, no existe en el castellano, suponemos que su aparición no debe ser pasada por alto.

Entretanto, Lisa Simpson, personaje de la icónica familia que da nombre a la serie y de quien se cree encarna la "relación de amor y odio que la sociedad […] mantiene con los intelectuales",[4] cautivada por las proezas del fundador comienza escudriñando las fuentes con las que se cuenta, adentrándose a la "Sociedad Histórica" a fin de hacerse acreedora del primer lugar del concurso de ensayo. La referencia

3 Piénsese en el conflicto regional en la Bolivia del siglo XIX que condujo a la Guerra Federal de finales de siglo, que derivó en el enfrentamiento entre Chuquisaca y La Paz, que refleja una disputa larga de los discursos regionalistas en nuestro país.

4 "En Los Simpson, Homer[o] es un clásico ejemplo de memo antiintelectual, al igual que su hijo y casi todos sus conocidos, mientras que su hija, Lisa, no solo es prointelectual, sino precoz, en extremo inteligente, sofisticada y a menudo más brillante que quienes la rodean. Naturalmente, sus compañeros del colegio se burlan de ella y los adultos en general no le hacen caso. Sin embargo, su programa de televisión favorito es el mismo que el de su hermano Bart, una serie animada violenta y estúpida. En mi opinión, el modo en que se trata a Lisa en Los Simpson da cuenta de la relación de amor y odio que la sociedad estadounidense mantiene con los intelectuales" (Skoble, 2013: 40).

Estatua de Jeremias Springfield de la serie The Simspons

a esta sociedad no viene suelta, pues estas entidades o redes académicas son las que dan legitimidad a los personajes, lugares y hechos que coadyuvan a la constitución de la historiografía de la nación. Estas sociedades surgen por influencia de la novela histórica en el siglo XIX a fin de darle el *status* de ciencia a la historia y representan una manera renovada de hacer historiografía. Extrayendo relatos evocativos, verosímiles y vivaces, implantando en el lector la sensación de que los personajes del pasado, distanciados por la caducidad, tenían un talante complejo y estaban movidos por sentimientos y pasiones. Estas sociedades representan la renovación de escritura y método en un nuevo campo de investigación que fue el de reconstruir la historia de la nación, a lo que las ciencias sociales denominaron: desarrollo de la consciencia nacional (Zavaleta, 2011). Entre sus referentes europeos están Scott Walter, Chateaubriand, Thierry, Puskin, etcétera.

A saber, estas sociedades funcionaban como comunidades científicas, que estaban al servicio de la ideología y de los imaginarios para-estatales de la nación. Reuniendo entre sus filas a algunos historiadores que vivieron en "carne propia" la epopeya de su(s) nación(es). Dándoles la condición de "historiadores-testigo", porque sus fuentes eran de tipo vivenciales y no exclusivamente documentadas, mirando con reserva a los investigadores que estaban enclaustrados en las bibliotecas y los archivos.

Volviendo a la ficción, entonces, husmeando entre los objetos personales de Jeremías, Lisa intenta hallar los argumentos para su ensayo, en un ejercicio de *etopeya*, tomando como fuentes de información los utensilios de la vida cotidiana.[5] Por ejemplo, la flauta representa (simbólicamente) el instrumento con el que tocó "las dulces notas de la libertad", con su hacha "cortó las cadenas de la opresión", y, por último, su bacinica. El entusiasmo de los hallazgos y el ánimo de las celebraciones son las causantes de la alteración de las pasiones, una de ellas: la "jeremitis". Es decir, cuando la *autoridad de la tradición* invisibiliza los hechos ocurridos en la "realidad" y amontona relatos de ficción sobre su vida.

5 A través de los diversos objetos se intenta describir rasgos morales de una persona (carácter, virtudes, cualidades espirituales o costumbres).

Mientras, Lisa es presa de la pasión se muestra un símbolo que destruye (desmonta) lo tenido por verdadero; y esto ocurre, justamente, cuando ella está tocando la flauta que descansa en el altar y fluyen "las dulces notas de la libertad", pues insuflado el instrumento salta de su interior un manuscrito que desarma la narrativa construida en torno al prócer, material que permite desmontar su legado. El hallazgo tiene el título de "Confesión secreta de Jeremías Springfield", declaración que manifiesta: "no [fui] tan grande, como se cree", al contrario, ironiza sobre sí mismo, su vida fue la de un bellaco. Refiriendo de sí mismo: "Hago esta confesión para que mi *ruindad persista* después que mi cuerpo sucumba a la difteria infecciosa que me invade [porqué] en mi vida hubo más de lo que cuenta la historia". Haciendo un resumen de la confesión, se dice que antes de 1796 el (anti) prócer era un "pirata perverso y sanguinario" de nombre Hans Sprungfeld, quién entre sus fechorías cuenta el haber intentado asesinar a George Washington. A partir de los hallazgos, Lisa enfrenta el dilema ético de cómo presentar los resultados, pues la historia de Springfield parece que excede por doble ocasión el hecho de que la realidad sobrepasa la ficción. Pues en la serie, Lisa, que es la regencia de la "razón humana", ante el suceso de Jeremías parece que no le queda más que aplicar esta virtud ante un dilema, el del relato histórico, …

> La historia es el dominio de la razón humana, no el de los dogmas y las verdades reveladas. El historiador no recibe de lo alto la verdad prefabricada; la busca por conducto de un método. Independiente de todas las autoridades, es su propia autoridad (lo que no le impide trabajar colectivamente). Esa ruptura con lo divino, esa desconfianza en relación con las creencias, ese rechazo de lo sobrenatural –ese esfuerzo por comprender lo que hacen los hombres- vinculan a los *humaniores literae* de los humanistas a la historia profana de la Ilustración y el siglo XIX. El destierro de los milagros se convierte en un "principio de crítica histórica". (Jablonka, 2016: 157).

Antes, cabe recordar, que esta no fue la primera vez que la serie registra actos de *herofobia* o vandalismo a los próceres. Anteriormente, Bart Simpson, el *llo-*

Y recogiendo las incitaciones del giro lingüístico, que refiere que la historia es una construcción discusiva de elecciones pre-cognitivas (estéticas, lógicas y políticas), la vida del prócer es auténtica en vista de que existe en el texto, el escrito por la historia oficial.

q´alla waso de la serie,[6] llega a cortar la cabeza del monumento de Jeremías en un intento de (auto) identificarse con la manada de pubertos, dedicados al pillaje y ultraje, encabezada por Jimbo Rosso y Nelso Ruffino.

Volviendo a Lisa, el hallazgo es presentado con la ironía necesaria para desmontar al prócer y con la insolencia justa para desenmascarar a las sociedades históricas. Con un objetivo claro, Lisa utiliza la estética del cine Western remarcando un cartel con el lema "*Wanted for treason*" (forma gringa de *funar* o *escrachar*) "Jeremias Springfield, perverso y sanguinario pirata que odiaba a este pueblo", motivando la desaprobación de los añejos regentes del civismo y la moralidad, organizados en el autodenominado "comité de regocijo" del pueblo. Entre aquellos está la maestra Stricter E., quien además de descalificar del concurso por su héroe-fobia, la culpa de que por mujeres "rebeldes y prejuiciosas" como la pequeña Simpson -en referencia a sí misma- "las cuarentonas no pueden encontrar marido".

Ante lo ocurrido, la aseveración de Marge (madre de Lisa)[7] se sintetiza en la frase "mejor callar", pues lo que está desmontando Lisa son los *imaginarios fundacionales.* Y de estos no hay que cuestionar nada porque ya están cimentados, señalando "es un buen hombre y se acabó, y es sabido desde que fundó la ciudad". En tal sentido, la verbalización de la vida del prócer es un relato sagrado. Y recogiendo las incitaciones del giro lingüístico, que refiere que la historia es una construcción discusiva de elecciones pre-cognitivas (estéticas, lógicas y

6 Acerca de la constitución del personaje de Bart, "Ya conocéis las historias: le ha cortado la cabeza a la estatua de Jeremías Springfield, ha quemado el árbol de navidad de la familia, ha robado una copia del videojuego *Bonestorm* en una tienda, ha hecho trampa en un test de inteligencia y ha conseguido que lo matriculen en un colegio para superdotados, ha engañado a la ciudad entera, haciendo creer a todos que había un crío atrapado en el fondo de un pozo, etcétera, etcétera, etcétera. Bart Simpson no es un niño adorable y travieso que de forma inadvertida acabe metiéndose en problemas, no es un rebelde con un gran corazón. Es un delincuente astuto, un chico mal que viste pantalones cortos de color azul, un corruptor, un vasallo de Satanás (si creéis en esas cosas)". (Conard, 2013: 81-82)

Jeremias Springfield en la serie The Simpsons "Lisa la Iconoclasta", Capítulo 16 (Temporada 7)

7 De lo significativo de la presencia de Marge (madre de Lisa) en la serie, "Desde el corrupto alcalde Joe 'Diamante' Quimby hasta el impenitente malhechor Snake, pasando por las figuras más piadosas de la ciudad, como el reverendo Lovejoy [Alegría] y Ned Flanders, los extremos morales de Springfield tienen por único vínculo la variedad de los personajes que pululan por sus calles. Bart admite no saber la diferencia entre el bien y el mal y negocia con el demonio de tú a tú. Homero se embarca en un proyecto egoísta tras otro, intentando además convencer a Dios del valor de faltar a la iglesia para ver el fútbol. Entretanto, Flanders consulta a las autoridades religiosas y las escrituras sagradas para resolver cada dilema que encuentra, trátese de cuestiones éticas y morales o de modas y cereales de desayuno. En medio de esos extremos éticos, Marge se destaca como una piedra de toque de la moralidad. Para solventar los dilemas que se le presentan, sencillamente deja que la razón oriente su conducta hacia un ponderado y admirable equilibrio entre los extremos. Se diferencia de Flanders porque éste siempre acata lo que la religión ordena sin importar si a él le parece bien hacerlo. Marge es religiosa, pero su conciencia, bien desarrollada, le permite hacer sólo aquello que haría una persona decente y razonable, incluso cuando sus decisiones entran en conflicto con las directrices impuestas por la autoridad de su credo. Lo anterior sugiere que la filosofía moral implícita en las acciones de Marge podría tener mucho en común con la del gran filósofo de la antigüedad Aristóteles". (Erion G. y Joseph Z., 2013: 49-50).

políticas), la vida del prócer es auténtica en vista de que existe en el texto, el escrito por la historia oficial. De igual modo, sus enseñanzas morales y cívicas mantienen el orden social, permitiendo que la sociedad sea un "cuerpo social unificado" con bases en la complementariedad jerárquica y la "fraternidad". Como diría Jablonka, el "hecho nunca tiene otra cosa que una existencia lingüística" (2016).

En otro orden de cosas, los hallazgos son (in)*verosímiles para el imaginario,* el cual se sostiene en el refrán "la historia me dará la razón". En consecuencia, la crítica histórica es un sacrilegio, al "desenterrar los huesos del pasado y perturbar a los fantasmas de la historia",[8] pues seguramente se desmontarán los fundamentos de un proyecto (mono) identitario de la historia de la nación. Por esta razón, el representante de la Sociedad Histórica de Springfield (Hollis Hurlbut) insista que la confesión secreta de Jeremías es una farsa, desmereciendo los hallazgos de la pequeña Simpson. Acá, la verdad más que afectar la imagen y vida del prócer daña los intereses de quien hizo el esfuerzo de construir el mito. La élite que pudo construir el marco legítimo en el que se sustenta la historia de la nación y a partir de él, controlar del ejercicio del Estado (de tener el poder).

En síntesis, *Lisa la Iconoclasta*, evidencia que una serie animada, sociedad histórica o novela histórica o épica, (todas) están sostenidas en elementos comunes, es decir métodos y formas de escritura que no transgreden los límites o diferencian la realidad y la ficción.

Priorizando un espacio más imaginario (cívico) que ético, Lisa se decanta por ocultar lo fáctico del prócer y mantener su figura (verbalizada) respecto a los valores cívicos que montan la estabilidad de la comunidad; por esta razón su último veredicto llega a ser: "El mito de Jeremías tiene valor, promueve los mejores sentimientos del pueblo. Quien haya dicho -respecto al sujeto enunciador que no es el prócer-[9] "un noble espíritu engrandece al hombre más pequeño".[10]

De la noble Villa de Oropeza y Gerónimo de Osorio

> "[…] mediante la presencia de un conjunto de rituales, disposiciones institucionales, imágenes y símbolos generales, una comunidad adquiere un sentido de su continuidad temporal, etcétera" (Laclau, 2005: 44).

Algo similar ocurrió en la fundación de la villa de Oropeza, en una zona considerada también indómita. Quienes habitaban previamente la zona, enterados de la llegada de los conquistadores, huyeron a los valles orientales, camino del Trópico, adentrándose a parajes indómitos, temerosos por los rumores que advertían de la ambición por algunos recursos que eran irrelevantes para los locales. La "osada y decidida banda de colonizadores" se asentó en la zona porque se estimó fructífera para la introducción de especies foráneas ya que previamente era una de las zonas más fecundas para las especies locales. Las *qollqas* o *silos* de Cotapachi, eran un enclave estratégico para el mercado interregional porque proveían los recursos que necesitaba el circuito minero de la plata, sumado a su rol (principalmente) económico se sobreponen otras cargas subjetivas, que cimientan las representaciones de generosidad que pesa en la región. Además de unas razones objetivas que motivaron el asentamiento de Osorio en la región, se adhieren un conjunto de cargas (representaciones y significados) que son aún determinantes en la mirada regional de la zona. De ahí que, en las postrimeras de la Colonia, uno de sus representantes (Francisco Viedma, 1778) realce

8 La frase antecede a una pelea entre, Hans Sprungfield y George Whasington, que tiene lugar en los sueños de Lisa, que hacen que persista en la búsqueda de las piezas del rompecabezas. Y que, tras el gran fraude de la lengua de la plata, escondida por el anticuario (o presidencia de la Sociedad de Historia), vaya a la búsqueda de nuevas pistas.

9 La figura de la *lengua de plata*, tenida por Jeremías, a consecuencia de una "riña", puede pensarse como la ausencia de la palabra propia. De ahí que, al desenterrar su cadáver, para comprobar si era cierto la existencia de su lengua, se vaya tras la búsqueda de una existencia que este más allá de lo que se conoce.

10 *A noble spirit embiggens He smallest man*, incluso la construcción del lema del héroe en inglés, como su transliteración al castellano, refleja los errores de construcción de la palabra, que evidencia la atribución de la frase en la boca de Jeremías.

los favores ambientales y geográficos, "¿quién no lo consideraría como capaz de ofrecer las mayores posibilidades para la felicidad humana en la tierra? Y después de oír acerca de los abundantes recursos y población de la región" (Larson, 2017: 237). De los relatos tempranos del denominado como valle de los Canatas, se refiere:

> El crecimiento demográfico aquí fue lento. El P. Calancha afirma, empero, que halló mucha gente en la flamante Villa. (Urquidi, 131).
>
> […] quienes atraídos por la fertilidad del suelo y la bondad del clima habían ido a establecerse en esta región, comprando tierras de los indígenas, o simplemente asentados en "tierras baldías".
>
> […] Huertos y estancias se hallaban por doquiera, se había eregido un primer templo, la Ermita de San Sebastián. Para entonces Canata ya era asiento de un curato y vicaria y de un juzgado de partido. Gran parte de las tierras de Canata habían comprado los invasores hispánicos, para legalizar su posición terrígena, de algunos caciques de Sipe Sipe, como Achata y Consavana […] contando varios fundos urbanos y rústicos como las haciendas de Huayllani y de Chimboco y otras en Larati, Colomi, Quehuiñapampa, Chiñata, etc. Algunos Caciques de Sipe-Sipe le instauraron posteriormente pleitos a García Ruiz de Orellana, arguyendo tener antiguos derechos sobre las tierras por él poseídas. (Urquidi [1971] 2011: 11, 14)

Una nota sobre quien recuperó estos documentos. El trabajo monográfico realizado por José Macedonio Urquidi, buscó interpretar los hechos, lugares y personajes relevantes de los primeros días de la "Noble Villa de Oropesa", bajo el criterio de que "la historia se hace con documentos", además de promover la fundación del Archivo Histórico de Cochabamba en 1943, arrojó las primeras luces con respecto a la paleta abigarrada e intercultural que la confeccionaba. Antes de su fundación en 1571, la Villa de Oropeza conocido como el valle de los *Kanas* era habitado por indios de diversas procedencias en el lugar conocido como Muyurina o El Arrabal (denominación hispánica). La paleta estaba compuesta por Karis, Mus, Soras, Cotas, Chues, guaraníes, *mitimaes* de otras regiones, e indios venidos del Norte de la actuales Argentina o Chile, del Lago Titicaca y los valles orientales, construyendo un territorio abigarrado con múltiples estratos étnico-raciales, al cual la presencia europea le otorgó evidentes diferencias.

El trabajo monográfico realizado por José Macedonio Urquidi, buscó interpretar los hechos, lugares y personajes relevantes de los primeros días de la "Noble Villa de Oropesa", bajo el criterio de que "la historia se hace con documentos", además de promover la fundación del Archivo Histórico de Cochabamba en 1943.

Entre los primeros europeos en asentarse en la villa estuvieron Garcí Ruiz de Orellana, un novicio acaudalado que adquirió sus tierras de los Caciques de Sipe Sipe, Achata y Consaba en una subasta pública. Muchos como él, de ser "ratas peladas" o soldados del viejo mundo con pocas posibilidades de ascender económicamente, se transformaron en propietarios adinerados, con tierras y esclavos bajo su potestad. A razón de que la exploración y la conquista era una empresa bastante rentable.

Su osadía, junto al financiamiento de empresas de conquista o pacificación de los naturales les concedía jugosas ganancias venidas del cobro de cargas tributarias que debían realizar desde las encomiendas que estaban bajo su cargo. Fue la gracia de la corona a los recién llegados la que les dio lugar a la constitución de autocracias rurales que son un síntoma del acceso desigual a la tierra.

Ya de manera comparativa, tanto Osorio como Jeremías Springfield, conforman un modelo narrativo, que guisa en una olla a estoicos, castrenses, cruzados, misioneros y conquistadores y crea la figura de "frontereros encomenderos", quienes "se ocupaban de la reagrupación de indios en "reducciones" (administrativas y de evangelización) y repartimientos, que también beneficiaban sus intereses" (Gutiérrez: 2009: 47).

Se señala que esta oleada de deslucidos acaudalados, ocurrida en torno a 1542, estaba compuesta en su mayoría por soldados vagabundos, cobradores coloniales y religiosos de diversas órdenes.

El fundador de la Villa de Oropeza, *Gerónimo de Osorio* llegó a Canata siendo un joven capitán al que la Merced Real le concedió tierras por ser fronterero-encomendero. Su fama la ganó combatiendo en el viejo mundo a nombre de los Reyes Católicos. Fundó la villa a razón de una "Comisión e Instrucción" del Virrey Toledo que le ordenaba adquirir las tierras de los indios en Canata, donde estaban los principales propietarios de Ruiz de Orellana, Estrada y Pizarro. De su labor en la fundación "quitó las tierras de chacras de Canata a Ruiz de Orellana, así lo manifiesta un documento de 1590 […] conforme a las Provisiones e Instrucción […] mando a poblar y fundar esta Villa, en que se diese a cada poblador de los que en esta villa poblasen, tierras y chacaras", como afirma el Corregidor Francisco de Hinojosa, en un auto del 7 de enero de 1577 (Urquidi, 2011: 13).

Para su fundación estaba rodeada de *chacaras* de encomenderos y/o élites indígenas, viéndose un panorama donde se incorporaban especies foráneas (europeas), cepas de trigo español y hortalizas, que progresivamente se adaptaban a las altiplanicies del Valle Alto y las estribaciones del bajo. La producción se enfocó en satisfacer demandas del mercado minero. Ya sea, el trigo utilizado para ser consumido en *bollerías* por los europeos y los gramíneos (maíz) en harina para *lagüa* y hervidos (*mote*). Alrededor de 1570 varios encomenderos comerciaban estos productos en el mercado potosino, entre ellos Garcí Ruíz, Polo de Ondegardo, Francisco de Orellana,[11] Andrés de Rivera y Pedro Vélez de Guevara,[12] Francisco Gallegos,[13] Diego Mexta de Ovando[14] y Gonzalo Myer.[15]

Muchos comerciantes, cobradores o usureros obtuvieron su inmortalidad plasmada en la nominación de monumentos y calles gracias a quienes siglos después fueron en búsqueda de una identidad hispánica entre sus antepasados, de modo que hoy, sus nombres están plasmados en el espacio público. Sin olvidarnos que fueron la conexión entre el mercado interregional otorgando una diversidad de productos, de cocales y frutales, de los Valles orientales al Trópico, además de otorgar proteína a la dieta, a través de la crianza de ganado, que para desarrollar las actividades ganaderas en algunas zonas se movilizaron importantes cantidades de esclavos africanos, que difícilmente podían acostumbrarse a la rudeza de los pisos altitudinales para los que habían sido traídos. Ir tras las huellas de estos primeros habitantes africanos en la región es, sin duda, un capítulo pendiente.

Geronitis, las "cosas que deben ser recordadas" y del performance anti-conquista

Fue el grito que levantó a un grupo de vecinos de los alrededores de la plazuela que tiene como monumento, y nominación, la de Gerónimo de Osorio. El monumento está ubicado en la Cuartel Sud-Oeste considerando el diseño urbano de la Villa de Oropeza. El monumento del prócer, que está montado a caballo y acompañado de un sacerdote y un soldado, fue intervenido por la articulación feminista "Wañuchun Machocracia".

Sustentadas en su condición de espacio de la memoria (colonial) los significados que representa fueron interpelados a través de un montaje que cuestionó la intervención del poder hispánico en las formas de vida de las indias e indios, originarios de estas tierras, conectando la brutalidad de la empresa colonial con las corrientes de la ultra derecha y conservadoras que tomaron protagonismo con el Golpe de Estado del 2019. La intervención le dio un re-significando a cada uno de los componentes que acompañan al conjunto del monumento conmemorativo. Además de denunciar los resabios coloniales de las formas de socialización del Estado. La intervención feminista en el monumento no existe si se lo piensa como una acción vandálica, pues el colectivo de mujeres utilizó un monumento del espacio público, que tiene un fin

11 Era responsable de la Encomienda en el Pueblo Real de Indios de Tiquipaya, la cual incluía la zona de la Taquiña (también denominados "pueblos de Orellana").

12 Ambos eran dueños de las extensas zonas e Huayllani y Chimboco.

13 Propietario de estancias en la Tamborada, además de contar con repartimientos en Arocagua y de una chacra en Chacacollo.

14 Propietario de chacras en Punata y Cala Cala.

15 Contaba con chacras en Punata, Cliza y Sacaba. Además de obtener excedentes por la agricultura, al contar con molinos, casas y chacras en el Valle Bajo.

pedagógico, para darle una (re) significación que permite comparar las acciones de Osorio, que procedió con la orden de sedentarizar a los indios por medio de la *m´ita* para que estos construyeran la infraestructura urbana que requería la villa y otorgasen la fuerza de trabajo para el sostenimiento de las haciendas agrícolas, para con quienes a nombre de la pacificación del país, perpetraron las masacres de Senkata y Huayllani.

Bibliografía

Arzáns de Orsúa y Vela. (2000). *Relatos de la Villa Imperial de Potosí: antología*. La Paz: Plural

Arze, J. (2015). Antología de los documentos fundamentales de la historia de Bolivia 1era. Edición-La Paz, Bolivia: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

Conard M. (2013). "Así habló Bart. Nietzsche y la virtud de la maldad". *Los Simpson y la filosofía*. Biblioteca Blackie Books. Madrid

Erion G.; Zeccarde J. (2013). "La motivación moral de Mage" *Los Simpson y la filosofía*. Biblioteca Blackie Books. Madrid

Gutiérrez, L. (2009). *Negros, indios y españoles en los Andes orientales. Reivindicando el olvido de Mizque colonial 1550-1782*. La Paz: Plural.

Heidegger, M. (2001). *Carta sobre el humanismo*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial

Irwin W; Conard M.; Skoble A. (2012). *Los Simpson y la filosofía*. Biblioteca Blackie Books. Madrid

Jablonka, I. (2016). *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Larson, B. (2017). *Colonialismo y transformación agraria en Bolivia 1550-1900*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

Skoble A. (2013). "Lisa y el antiintelectualismo estadounidense", *Los Simpson y la filosofía*. Biblioteca Blackie Books. Madrid

Urquidi J. (2011), *El origen de la noble Villa de Oropesa. La fundación de Cochabamba en 1571 por Gerónimo de Osorio.* Cochabamba: Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba.

Zavaleta R. (2011), *Bolivia. El desarrollo de la conciencia nacional*. Obra completa I. La Paz: Plural.

Recepción: *21 de junio de 2021*
Aprobación: *14 de julio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*

INVESTIGACIÓN

Memorias sumergidas: sobre la impronta afrodescendiente en Charcas, Bolivia (siglos XVI-XX)

Paola A. Revilla Orías*

Resumen. A pesar de ofrecer varias posibilidades de análisis, la presencia africana y afrodescendiente en Charcas ha sido muy poco estudiada. Dentro de ese campo altamente inexplorado, se hallan los procesos de blanqueamiento de algunos próceres de la gesta independentista como el caso de Bernardo Monteagudo y otros, en un contexto donde las élites dirigentes manifestaban su deseo de ajustarse a un sistema de pensamiento vinculado a cierta idea de modernidad liberal europea, en cuyo caso, la diversidad cultural no fue asumida sino como rasgo exótico, porque no resultaba prioritaria para su proyecto de país.

Descriptores. <Afrodescendiente> <Esclavitud> <Bernardo Monteagudo> <Juan Angola Maconde> <Diversidad> <Población afroboliviana>

Submerged memories: on the Afro-descendant imprint in Charcas, Bolivia (16th-20th centuries)

Abstract. Despite offering various possibilities for analysis, the African and Afro-descendant presence in Charcas has been very little studied. Within this highly unexplored field, there are the whitening processes of some heroes of the independence struggle, such as the case of Bernardo Monteagudo and others, in a context where the ruling elites expressed their desire to adjust to a system of thought linked to a certain idea. of European liberal modernity, in which case, cultural diversity was assumed only as an exotic trait, because it was not a priority for their country's project.

Keywords. <Afro-descendant> <Slavery> <Bernardo Monteagudo> <Juan Angola Maconde> <Diversity> <Afro-bolivian population>

* Paola Revilla es historiadora. Docente en la Universidad Católica Boliviana San Pablo en La Paz, Bolivia e investigadora postdoctoral del *Bonn Center for Dependency and Slavery Studies*. p.revillao@gmail.com

No cabe duda de la presencia africana y afrodescendiente en Charcas, antepasado colonial de Bolivia, desde el siglo XVI (Barnadas, 1973). Sin embargo, la memoria de su experiencia y legado cultural se encuentra sumergida en un olvido no poco irresponsable. Salvo contadas excepciones, la historiografía no le ha dedicado mucha tinta y, cuando lo ha hecho, ha reducido el lente de análisis al fenómeno de la institución esclavista.

Las publicaciones conmemorativas del centenario de la república privilegiaron la representación de una sociedad europeizada, diferenciada del mundo indígena, estereotipado y señalado como anacronismo por educar.

Al dar cuenta de la diversidad de población residente en esta jurisdicción entre los siglos XVI y XVIII, cronistas e informantes refieren a los cautivos africanos y a sus descendientes nacidos en América, dentro de una serie de categorías de adscripción que buscaban dar cuenta de su condición y calidad personal como sujetos coloniales (Hering Torres, 2011). Los muestran en interacción con españoles e indígenas a pesar del prejuicio y de las prohibiciones[1]. Los registros parroquiales de bautizos, matrimonios y padrinazgo hacen eco de esta dinámica que fue dando cuerpo a la sociedad colonial charqueña. Del mismo modo, miles de escrituras notariales revelan su participación en toda suerte de tratos y contratos. Cumplieron tareas en instituciones seculares y eclesiásticas, en talleres y hogares de las urbes, chacras y pueblos de indios. Cuando la situación se tornó muy violenta en las relaciones cotidianas, los expedientes judiciales dejan ver la habilidad con que, esclavizados, libertos y libres defendieron sus derechos postergados, así como los de parientes y amigos. No faltan los que, habiendo alcanzado estabilidad económica, contaron con servidumbre, en ocasiones esclava, en sus hogares y talleres.

En tiempos de alzamiento socio-político, los afrodescendientes tomaron la causa con la que más se identificaron, por convicción, lealtad u obligación. Es importante señalar que la independencia política de la jurisdicción alcanzada en 1825 no significó el fin de la esclavitud legal, y que Bolivia fue uno de los últimos países en abolirla en 1851. A partir de entonces, lejos de ganar la libertad individual plena, los libertos estuvieron bajo diferentes regímenes de trabajo no-libre para pagar su precio a sus ex amos (Revilla, 2014). Su ciudadanía fue innegablemente postergada. En paralelo, se escribía la historia nacional. Las publicaciones conmemorativas del centenario de la república privilegiaron la representación de una sociedad europeizada, diferenciada del mundo indígena, estereotipado y señalado como anacronismo por educar (*Bolivia*, 1925). Prácticamente nada se menciona del legado africano y de su descendencia.

Un fenómeno poco estudiado es el blanqueamiento de que fueron objeto algunos próceres, y así permanecen en las láminas escolares hasta el día de hoy. Un ejemplo es el de Bernardo Monteagudo, residente desde niño en la ciudad de La Plata, de cuya universidad egresó como abogado en 1808. Se trata de uno de los más prominentes defensores de la causa emancipadora que estallaría en 1809 y era afrodescendiente, posiblemente zambo según parámetros de la época[2]. No obstante, por alguna razón, en Bolivia Monteagudo ha sido pintado sistemáticamente con tez clara[3]. No se ha procedido del mismo modo con figuras de la misma época más vinculadas con el "bajo pueblo", como las de Francisco Ríos, alias el Quitacapas, descrito como mulato, ladrón y tumultador de la plebe (*Mendoza*, 1963). El simulacro cívico de próceres y estadistas "blancos", refleja algo más que la negación y discriminación de un tono de piel. Revela el deseo de las élites dirigentes de calzar con un sistema de pensamiento vinculado a cierta idea de

1 La administración colonial intentó, sin mucho éxito, la separación de indígenas y africanos. Solo los zambos fueron autorizados por el virrey Francisco de Toledo en 1578 a residir en pueblos de indios para que fuesen criados por sus madres (Ares y Stella 2000: 86).

2 Un óleo del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú en Lima, inspirado en otro de V. S. Noroña de 1874, a su vez copia del retrato pintado cuando Monteagudo estaba en Panamá, lo muestra con tez morena. Su padre, Miguel era español, dueño de una pulpería en La Plata, y su madre, doméstica afrodescendiente. Desafortunadamente, aún no se ha encontrado su certificado de bautismo.

3 Sucede lo mismo con su representación en Argentina según ha observado María Lourdes Ghidoli (2016).

modernidad liberal europea. La diversidad cultural no fue asumida ni puesta en valor en la historia escrita sino como rasgo exótico, porque no resultaba prioritaria para el proyecto de país que iba siendo encaminado.

Las luchas y reivindicaciones laborales del siglo XX llevadas adelante en nombre de un amplio colectivo indígena, usaron discursos sobre el pasado con el que no se identificaba necesariamente la población afroboliviana, aunque en ocasiones estuvieran bajo el mismo tipo de trabajo coercitivo. El gobierno del MAS (desde el año 2006 en adelante) detonó la actividad de etnogenésis cultural en distintas partes del país. El Estado Plurinacional se entrampó en la gestión práctica de conceptos como originario, etnia y ancestral, frente al pedido de reconocimiento del pueblo afroboliviano, en pos de garantizar su acceso a la propiedad de la tierra y a recursos básicos en sus comunidades de origen. A contracorriente de la lucha politizada y de la folclorización, el trabajo del historiador Juan Angola Maconde ha venido boicoteando al olvido para dar perspectiva histórica a su comunidad, Dorado Chico, en los Yungas de La Paz y a la experiencia histórica afroboliviana en un sentido más amplio.

En septiembre del año pasado recibí una llamada para participar de una charla en conmemoración del 23 de septiembre, reconocido desde el año 2011 como día nacional del pueblo afroboliviano. "No es necesario ser de piel morena", mencionó quien me hablaba, añadiendo que él mismo no "parecía afro" pero que estaba vinculado, identificado y que algo lo movía a informarse más sobre esa parte de la historia común. Sus palabras me causaron mucho sentido y, por alguna razón me vino a la mente lo ocurrido con George Floyd, tragedia que para algunos en Bolivia era reflejo de un problema ajeno, de los "negros" de Estados Unidos. Esto, mientras que la represión militar de los gobiernos recientes se ha cobrado la vida de manifestantes de diversos orígenes que se oponían a los proyectos políticos hegemónicos de los gobiernos en el poder. Ahora bien, en esta noción de diversidad, ¿dónde termina lo propio y dónde empieza lo que es de otros? Asumir la tarea del rescate de la memoria de la experiencia afrodescendiente no solo conducirá a una aprehensión más rica del bagaje cultural boliviano. Su análisis crítico es clave para hacer visibles y derribar viejos prejuicios, así como prácticas de trato inhumano que no se debe inten-

Bernardo de Monteagudo

tar justificar bajo ningún pretexto, sin importar quién tenga el control.

Bibliografía

Ares Queija, B. y Stella A. (2000) *Negros, mulatos y zambaigos derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Sevilla: CSIC / Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Barnadas, J.M. (1973) *Charcas, orígenes históricos de una sociedad colonial 1535-1565*. La Paz: CIPCA.

Bolivia (1925) *Bolivia en el primer centenario de su independencia 1825-1925*. Presentación J. Ricardo Alarcón A. Nueva York: The University Society. New York.

Ghidoli, M. L. (2016) "Se busca un rostro para Monteagudo. La imposibilidad de un prócer no blanco". En: Guzmán, Florencia, Lea Geler y Alejandro Frijerio. *Cartografías afrolatinoamericanas 2. Perspectivas situadas desde la Argentina*. Buenos Aires: Biblos. 77-97.

Hering Torres, M. (2011) "Color, pureza, raza: La calidad de los sujetos coloniales". En Heraclio Bonilla, ed.: *La cuestión colonial*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 451-470.

Mendoza, G. (prolog.) (1963) *Causa criminal contra Francisco Ríos Alias el Quitacapas*. *Años 1809-*1811. Colección Documentos para la historia de la independencia de Bolivia. USFXCH. Sucre.

Paredes Candia, A. (1992) *El Zambo Salvito, vida y muerte*. La Paz: Alcaldía municipal.

Revilla, P. (2014) "¡Morir antes que esclavos vivir!: República libertaria y esclavitud en Bolivia decimonónica". En: Robins, Nicholas y Rosario Barahona (eds.). *Mitos Expuestos: falsas leyendas de Bolivia*. Cochabamba: Kipus. 219-245.

Recepción: *1 de junio de 2021*
Aprobación: *14 de junio de 20211*
Publicación: *Agosto de 2021*

INVESTIGACIÓN

Producción sonora: Cantos tradicionales de mujeres del Norte Potosí boliviano

Marianela España Mita* Janela Ingrid Vargas V.**

Resumen. El proyecto de investigación sobre producción sonora "Cantos tradicionales de mujeres del Norte Potosí boliviano" se puso en marcha desde el mes de agosto, como iniciativa del Centro de la Revolución Cultural (CRC) para evidenciar la riqueza del canto de las mujeres del Norte de Potosí y promover el desarrollo del conocimiento sobre el patrimonio sonoro boliviano.La investigación sobre la producción sonora en el ámbito de la práctica musical en Bolivia nos plantea un país sumamente rico en tradiciones e innovaciones culturales. Las prácticas musicales se encuentran imbricadas en todo tipo de actividades sociales, desde prácticas rituales y formales, hasta otras más cotidianas y recreativas.

Descriptores. <Producción sonora> <Canto de las Mujeres> <Mujeres indígenas> <Canto quechua>

Sound production: Traditional songs of women from the Bolivian North Potosí

Abstract. The research project on sound production "Traditional songs of women from the Bolivian North of Potosí" will be launched from August, as an initiative of the Center for the Cultural Revolution to demonstrate the richness of the song of the women of the North of Potosí and promoting the development of knowledge about Bolivian sound heritage. Research on sound production in the field of musical practice in Bolivia presents us with a country extremely rich in traditions and cultural innovations. Musical practices are embedded in all kinds of social activities, from ritual and formal practices, to more everyday and recreational ones.

Keywords. <Sound production> <Song of the Woman> <Indigenous women> <Quechua song>

* Licenciada en Sociología UMSA, con cursos de post grado y especialización en Desarrollo Social Económico, Educación Superior y Gestión Cultural. Fue responsable del Fondo Cultural del Programa de Intervenciones Urbanas del Ministerio de Planificación del Desarrollo, Directora General de Promoción Artística Cultural, Coordinadora Nacional del Premio Plurinacional Eduardo Abaroa y Jefa de la Unidad de Industrias Culturales del Ministerio de Culturas y Turismo. marianela.espana@gmail.com

** Estudió sociología en la Universidad Mayor de San Andrés; cine en la Escuela de Cine Artes Audiovisuales (ECA) de La Paz y comunicación en la Universidad Nuestra Señora de La Paz. Es activista por los derechos de las mujeres y de los pueblos indígenas. Fue investigadora en Save the Children International y guionista y productora audiovisual en Bolivia TV, Abya Yala Tv y responsable de comunicación de la Campaña Boliviana por el Derecho a la Educación. janingridvargas@gmail.com

El Estado Plurinacional de Bolivia es un país privilegiado en extensión territorial, riqueza natural y diversidad cultural, en el cual convergen treinta y seis naciones de profundas raíces ancestrales y prácticas milenarias de comunión y respeto con su entorno, además de poseer lenguas y religiosidades propias, así como expresiones culturales únicas y otros elementos identitarios provenientes de sus historias ejemplares de resistencia y persistencia vital.

La expresión oral, producción y reproducción de significación colectiva, también se materializa a través de la interpretación femenina de canciones tradicionales de profundo valor espiritual, cultural, histórico, semiótico, estético y de genuina relación con el entorno circundante.

Dentro de la amplia geografía que abarca los Andes y los Valles en nuestro país, existen macro regiones que conforman una de las más importantes, numerosas y representativas naciones del país: la Nación Quechua, situada especialmente en los departamentos de Oruro, Potosí, Chuquisaca, Cochabamba, y Tarija. Es en esta nación donde se encuentran la mayor parte de los habitantes y hablantes quechuas que son de especial interés en el presente estudio.

La población quechua de Bolivia se distribuye en zonas rurales y urbanas de amplio espectro geográfico. Su importancia y representatividad radica en que su fortaleza cultural aún conserva su estructura matricial civilizatoria; su cosmovisión y cosmoaudición ancestral; sus prácticas de convivencia comunitaria y expresiones artísticas únicas, entre otros aspectos identitarios que, pese a los procesos de extirpación de idolatrías que han sufrido y sufren como consecuencia de la invasión española, continúan vigentes. En la actualidad, este hecho se observa, por ejemplo, en los procesos migratorios de la población de zonas rurales hacia las grandes urbes, en la globalización emergente; en la alienación cultural y en la pérdida de valores humanos.

Sin embargo, una de las manifestaciones culturales autóctonas y artísticas que se ha mantenido a lo largo del tiempo y que tiene asidero en los lenguajes musicales de amplia gama, es el canto de las mujeres del Norte de Potosí. La expresión oral, producción y reproducción de significación colectiva, también se materializa a través de la interpretación femenina de canciones tradicionales de profundo valor espiritual, cultural, histórico, semiótico, estético y de genuina relación con el entorno circundante.

Es por ello que este proyecto pretende revalorizar el canto como manifestación cultural de los pueblos originarios de nuestro país, a través de las voces auténticas y poéticas de las mujeres indígenas del Norte de Potosí[1]. En ese contexto, el presente proyecto promueve el desarrollo del conocimiento sobre nuestro patrimonio sonoro, demostrando la riqueza e importancia del canto de las mujeres[2].

La investigación sobre la producción sonora en el ámbito de la práctica musical en Bolivia nos plantea un país sumamente rico en tradiciones e innovaciones culturales. Las prácticas musicales se encuentran imbricadas en todo tipo de actividades sociales, desde prácticas rituales y formales, hasta otras más cotidianas y recreativas.

La música y el canto han sido y son una de las principales formas en las que las distintas comunidades del Norte de Potosí construyen sus subjetividades, su memoria y su historia. La música y el canto de las mujeres de Norte Potosí son espacios de construcción y reafirmación de la identidad quechua que nace en un pasado ancestral, pero que se recrea permanentemente.

1 Al respecto, es importante considerar que la región del Norte de Potosí tiene una extensión territorial amplia y que está dividida geográficamente en cinco provincias y trece municipios, pero que, además, mantiene vigente una división territorial organizada en ayllus y franjas que data desde la época de la Colonia. Las franjas a las que se hace referencia son cuatro: Sakaka; Pukwata; Chayanta y Macha. En el proyecto, se ha determinado respetar las históricas franjas territoriales, dado que la organización social, política y económica de los pobladores que habitan la región aún pervive. Por ello, se ha focalizado en primera instancia el registro de mujeres cantoras que se encuentran dentro de la franja de Macha, en los municipios de San Marcos, Chairapata y Macha, con la futura proyección de ampliar la investigación en las tres franjas restantes del Norte de Potosí.

2 El presente proyecto de producción sonora se puso en marcha desde el mes de agosto de 2021.

El canto/los cantos de las mujeres del Norte de Potosí son una síntesis de viento, fuerza, evocación, sabiduría, movimiento, espiritualidad y memoria ancestral; son también un diverso lenguaje de afectos y, en ocasiones, unos brazos que arrullan la crianza de una niña o un niño. A ese acontecimiento se suma el canto y la música de toda la comunidad, en un tiempo-espacio para la convivencia entre todas, todos y todo.

A partir de su análisis de la cultura en el Norte de Potosí, Henry Stobart (2006) plantea que "la música y la danza orquestan la transformación estacional del paisaje, coordinan los procesos de la vida y la muerte y articulan las relaciones con los grupos sociales externos y el reino espiritual"; así también, Denise Arnold y Juan de Dios Yapita (1999) describen minuciosamente el sentido amplio de la comunicación -a través del canto- en las sociedades andinas; comunicación que no se reduce solamente a los seres humanos, sino que da cuenta de un mundo donde seres espirituales, animales, humanos, plantas, piedras, astros, agua, entre otros, están vivamente comunicados. De esa manera, comprendemos que el canto de las mujeres de Norte de Potosí es un espacio a través del cual la comunidad dialoga y se revitaliza.

Siendo que el canto quechua de las mujeres está relacionado con todos los procesos de vida de la comunidad, tanto materiales como subjetivos; su relación con la agricultura, la ganadería, el pastoreo, el tejido, el matrimonio, la construcción de una casa, las festividades, la crianza, el duelo, el enamoramiento, la espiritualidad y la comprensión del mundo son los elementos que lo integran.

El canto es parte de la matriz cultural de la nación Quechua, donde se hallan formas particulares de pensar el mundo y a su vez distintas a cualquier otra cultura. Esta matriz, es en sí, una propuesta filosófica, educativa, social, cultural y política de hacer y ver el mundo. Es, en definitiva, la cosmovisión quechua en tanto universo interpretativo y sistema simbólico-cognoscitivo. En esta matriz cultural, la música y el canto de las mujeres siempre han existido y han tenido un papel destacado en el desenvolvimiento de la vida de la comunidad.

Por otro lado, una característica importante del canto es que acompaña al sentido de diversas actividades y experiencias que guían el ciclo agrícola de la región. Por ejemplo, hay tiempos en los que el canto se relaciona con la siembra, con el cuidado de la chacra, con el tiempo de limpiarla, con la lluvia, con la helada, con el momento de criar los frutos y cosecharlos. Así también, hay tiempos en los que el canto guarda relación con la fertilidad del rebaño, con su crianza, con el momento de cortar su lana (esquilarlo), con alimentarlo, con darle agua para beber; el canto resguarda el nacimiento y vida de las crías, el canto festeja al rebaño en días de ritualidad y fiesta, y está presente en todo su desarrollo, día a día.

No obstante, a pesar de su riqueza cultural y relevancia social, los estudios sobre la música y el canto de Norte Potosí no siempre han merecido la suficiente atención por parte de las ciencias sociales, las humanidades y las reflexiones sobre las artes.

El Centro de la Revolución Cultural (CRC) es un espacio que fomenta la creación, el fortalecimiento y la difusión de proyectos de investigación cultural. Entre las acciones primordiales de la gestión actual está la de apoyar enfáticamente la promoción de las culturas vivas y las expresiones artísticas, culturales y patrimoniales del país.

En consecuencia, el CRC, consciente del valor fundamental que conlleva la revalorización cultural y patrimonial de los cantos tradicionales interpretados por las mujeres que habitan en la región del Norte de Potosí, cantos que constituyen un tesoro de la expresión viva proveniente de la cultura y nación Quechua en Bolivia, puso en marcha el presente proyecto de investigación cuyas tareas primordiales radican en la identificación de mujeres interpretes –cantautoras y cantantes–, con el fin de producir un registro sonoro de sus expresiones musicales vocalizadas.

El proceso de planificación e implementación de la presente investigación fue realizado con el debido rigor metodológico, con procedimientos de análisis y sistematización de toda la información obtenida para, finalmente, plasmarla en un soporte digital (disco compacto) de difusión pública. Los resultados de la investigación integrarán el aporte

El Centro de la Revolución Cultural (CRC) es un espacio que fomenta la creación, el fortalecimiento y la difusión de proyectos de investigación cultural.

sonoro, histórico y cultural del canto de las mujeres del Norte de Potosí, así como una recopilación de las expresiones musicales más representativas. Además de ello, serán la base de una exposición museográfica que presente el legado patrimonial musical de nuestras culturas vivas.

El montaje de la exposición museográfica presentará características sonoras e interactivas que den a conocer a la ciudadanía el arte sonoro de la cultura quechua y sensibilicen sobre el importante legado de nuestro patrimonio, el cual, estamos convencidas, marcará un hito en la revalorización de la mujer boliviana como portadora de la palabra cantada que delinea nuestro futuro, presente y pasado milenario.

El disco compacto contendrá el registro de todo el material sonoro de las canciones tradicionales interpretadas por mujeres del Norte de Potosí, también será un audio-documento de vital relevancia intracultural para la nación Quechua y, pensando en la difusión del material dentro y fuera de nuestras fronteras, será un documento emblemático de interculturalidad y riqueza patrimonial del país.

Por su parte, se prevé que la exposición museográfica esté abierta al público por lo menos un año en la ciudad de La Paz, con una intensa agenda de visitas que garantice su dinamización constante para luego ser trasladada a otras ciudades de Bolivia y/o a otros países del mundo.

Los resultados que emerjan de la implementación del presente proyecto de investigación tendrán un valor esencial de aporte cultural y reivindicación del rol protagónico de la mujer boliviana que motive a otros investigadores a realizar proyectos similares para la identificación y registro de expresiones culturales de muchas otras mujeres pertenecientes a la inmensa diversidad de naciones de Bolivia.

Finalmente, lo resultados y productos del proyecto serán un aporte para nutrir la postulación del canto de las mujeres del Norte de Potosí a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad ante la UNESCO, a fin de ser valorado y reconocido como cultura viva.

Bibliografía

Arnold, Y. y Yapita, J. (1999): Río de vellón, Río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación. La Paz: HISBOL.

Stobart, Henry (2006): Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes. Hampshire: Ashgate Publishing

Recepción: *7 de junio de 2021*
Aprobación: *18 de junio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*

Mujeres bailando en la festividad del Señor de la Cruz, comunidad Aymaya, provincia Rafael Bustillo, Potosí.

Cine

CINE

Miro en tus ojos y te doy los míos

Jackeline Rojas Heredia*

I look in your eyes and I give you mine

Resumen. Es poco difundido el trabajo desarrollado por el Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC) en cuanto a su especialización en producción audiovisual indígena. En el presente artículo se pone en valor parte de la historia, su proceso de crecimiento y la formación de realizadores audiovisuales indígenas como resultado de años de esfuerzo. En esa línea, se destaca también un resumen sobre la producción del llamado: "Padre del cine indigenista en Bolivia", Jorge Ruiz, cuyo legado es parte de la Memoria del Mundo.

Descriptores. <El deseo de reconocerse en el otro> <El pueblo se expresa> <Gente del lago> <Seres del Alba>

Abstract. The work developed by the Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC) in terms of its specialization in indigenous audiovisual production is little disseminated, in this article part of the story is put into value, its growth process and the training of indigenous audiovisual filmmakers such as result of years of effort. In that line stands out, there is also a summary about the production of the so-called "Father of indigenous cinema in Bolivia", Jorge Ruiz, whose legacy is part of the Memory of the World.

Keywords. < The desire to recognize oneself in the other> < The people express themselves> <Lake people > < Beings of the dawn>

* Licenciada en Comunicación Social, periodista y escritora. jadelheredia@gmail.com

En medio de un territorio de 1.098.581 km2 habitan diversidad de culturas, conviven distintas formas de pensar, sentir y vivir. En Bolivia hay habitantes que se encuentran en una neblina, en lo profundo del país, en espacios a los cuales el común de los bolivianos no acude. Durante décadas se ha permitido que la tarea de investigar y difundir sobre esas poblaciones esté a cargo de los etnólogos, antropólogos, sociólogos, arqueólogos.

Esta vez, las culturas miraron, se miraron e inició el reconocimiento, el sonido de lenguas distintas, el oído hizo su trabajo y luego surgió el diálogo.

Pocas veces se pensó en estas culturas como parte del país, por el contrario, fueron seres vivientes exóticos sin voz, sin participación y con una existencia limitada a ser "objeto de estudio". Esa tarea fue, además la mayoría de las veces, llevada adelante por cientistas, investigadores o fotógrafos extranjeros, siempre desde esa mirada, desde esa posición que permite creer al "letrado" ser superior a cuanto lo rodea y visibilizar a los "otros" como esa "pobre gente incivilizada", con costumbres y dialectos extraños. Sin embargo, no todos miraron y miran con esos ojos.

Miradas

Bolivia, para un reducido grupo, no fue solo un país con etnias exóticas, entre esos ejemplos tenemos al fotógrafo suizo Jean Claude Wicky, cuyo trabajo se centró en la dura vida de los mineros bolivianos y desde su registro y su voz, manifestó su sentir, "…Bolivia no se conoce en las ciudades, el país se conoce y se aprecia desde sus entrañas, desde los socavones, desde las tierras áridas, desde la densa selva, y desde los templados valles". (Rojas, 11 de agosto del 2016).

Y desde ese interior, otros ojos se abrieron, esta vez nacionales, los ojos de cineastas bolivianos cuyo asombro, unas veces más inocente otras más revolucionario, permitieron al país recordar la existencia de la Bolivia indígena, primero Jorge Ruiz, luego Jorge Sanjinés, padres del cine nacional cuya raíz fue sembrada desde esas entrañas.

De esos ojos, surgieron otros, herencia inevitable que, sin embargo, no se limitaron a mirar y a compartir la mirada, sino que fueron más allá. Esta vez, las culturas miraron, se miraron e inició el reconocimiento, el sonido de lenguas distintas, el oído hizo su trabajo y luego surgió el diálogo.

En 1989 nació el Centro de Formación y Realización Cinematográfica CEFREC, un equipo de jóvenes que intercambiaron cámaras y conocimiento con las poblaciones indígenas, organizaron encuentros, se sumaron a otras experiencias surgidas en América Latina, descubrieron y crecieron a la par que lo hacían las culturas originarias.

En 1996 nació la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia, CAIB, en Sucre-Yotala, en ese año se dio inicio al "Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual" sobre el cual crece el "Cine Indígena Originario" y se nutre de la labor del Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario que con el impulso de las organizaciones indígenas originarias campesinas de Bolivia: Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, CSUTCB, Confederación Sindical de Comunidades Interculturales Originarias de Bolivia, CSCIOB, Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Originarias de Bolivia – Bartolina Sisa, CNMCIOB-BS, Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia, CIDOB y el Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyu, CONAMAQ, persiste en su trabajo.

Todo ese proceso inició en Bolivia antes de la llegada del primer presidente indígena, Evo Morales Ayma, y hoy continúa y es ampliamente valorado fuera de las fronteras nacionales. El director de CEFREC, Iván Sanjinés, junto a varios otros integrantes, comparte esta historia, ese despertar que motivó el deseo de reconocerse en el otro, ya no solo mirar, ahora mirarse.

Escuchar es la base

"Era una apuesta política de filmación, no por el dinero, no por brillar, no fue algo particular, fue colectivo. En Yotala las historias empezaron a brotar y ahí nos preguntamos ¿Cómo nos acercamos a la formación? La respuesta fue 'escuchar', esa fue la receta, escuchar las historias", afirmó Iván Sanjinés.

El cineasta aclaró que el objetivo fue proveer las herramientas técnicas y que sean las diversas culturas las que expresen lo que deseen expresar, el cine como medio no de "visibilización" como erróneamente se cree, sino como medio de comunicación, de encuentro e intercambio.

El cineasta aclaró que el objetivo fue proveer las herramientas técnicas y que sean las diversas culturas las que expresen lo que deseen expresar, el cine como medio no de "visibilización" como erróneamente se cree, sino como medio de comunicación, de encuentro e intercambio.

En países como México también se realizó y realizan experiencias similares; sin embargo, cuando el Instituto Nacional Indigenista (INI) de ese país, dotó de material audiovisual a poblaciones indígenas, lo hizo con la mentalidad de que esas poblaciones solo podían "auto registrarse", filmar sus fiestas, sus bailes, esos elementos propios. "Les dieron cámaras y ellos hicieron más, no creyeron que los indígenas podían hacer cine, se equivocaron, podían narrar ficción, o lo que desearan. Hacer más, claro las culturas mexicanas vienen de una tradición de siglos… y ellos convencidos de que solo registrarían sus fiestas", dice y califica esa visión como una mirada antropológica-etnológica.

"La auto representación de vida y de imagen, una ceremonia del conquistador, del conquistado ¿Cuántas expresiones existen aquí mismo? Claro me puedes hablar de lo que quieras, de la mezcla, del sincretismo, lo que quieras, pero al final es el pueblo el que se expresa", pronunció con orgullo el realizador. El CEFREC, en treinta y dos años de trabajo, apoyó la realización de más de 400 producciones entre documentales, docuficción, ficción, videos educativos, video cartas, animación y 600 programas de televisión, cuyo lenguaje y narrativa están determinados por las cosmovisiones de los pueblos indígenas y abordan temáticas relacionadas a tradiciones, aspectos políticos, históricos y de la vida cotidiana.

El contexto inicial

En la década de los 80 se dio la relocalización minera[1] que generó una migración masiva hacia El Alto de La Paz y al Chapare cochabambino. Entre los hijos de los mineros existía una enorme incertidumbre por el futuro. En esos años también surgió, junto al Grupo Ukamau de Jorge Sanjinés, el Nuevo Cine y Video Boliviano, uno de sus fundadores fue precisamente Iván Sanjinés, quien además compartía experiencias audiovisuales en el Taller de Cine Minero en la ciudad alteña.

Otro trabajo importante, que influyó como base de lo que posteriormente sería CEFREC, fue el desarrollado junto a mujeres aymaras urbanas migrantes en la ciudad de El Alto, producción realizada con el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza.

En ese contexto surge, como asociación sin fines de lucro, el Centro de Formación y Realización Cinematográfica cuyo objetivo central fue y es "promover la realización de un cine y video desde la experiencia de las organizaciones sociales de base y de comunidades indígenas campesinas".

El CEFREC se relacionó con el Comité Latinoamericano de Cine y Pueblos Indígenas (CLACPI) organización que compartía experiencias con realizadores en distintos países, en encuentros latinoamericanos. Uno de esos encuentros se realizó en Bolivia en la población de Yotala. Organizado por el CEFREC, coincidió con la celebración del quinto centenario de la invasión española (1992).

Fue en ese evento que se dio lugar al nacimiento de la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB), brindando servicio técnico y asistencia especializada en las áreas de producción, exhibición, capacitación, entrenamiento y autogestión, facilitando equipos e infraestructura de acuerdo a la demanda de las organizaciones.

Abel Ticona, otro de los realizadores del CEFREC, comparte que el festival organizado por la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI, siempre

1 Tras la promulgación del Decreto Supremo 21060 el 29 de agosto 1985, durante el gobierno constitucional de Víctor Paz Estenssoro se llevó adelante el cierre de las minas y la migración de los mineros, a ese hecho se denominó: Relocalización minera.

fue impulsado por personas que tenían el mismo interés, es decir, representantes de otros países como: México (importantes experiencias de Oaxaca); Brasil (Mari Correa - Videos en las fabelas); en Ecuador, Alberto Manala, cineasta quechua; en Venezuela, Beatriz Bermúdez.

"Es como un encuentro, las mismas ideas coincidieron y se juntaron a nivel continental, los mismos propósitos y el quinto festival llegó a Bolivia. Entonces, ya en esa temporada, el CEFREC prometió asumir la concreción de ese festival y nos metimos de lleno a organizarlo, compartió Abel Ticona:

> Había charlas, cursos de capacitación, debate político y desde la perspectiva antropológica, ya se tenía la posibilidad de discutir y no solo ir sin sentido. No ha sido casual, ha sido un proceso bastante reflexionado y para rematar lo realizamos en Yotala, en Sucre. Yo me fui a vivir un par de meses a Yotala para que el evento salga, orientamos el festival indígena en Bolivia, así se fueron tejiendo los caminos.

Ticona viene de una familia de mineros, de uno de los grupos que llegan tras el proceso de relocalización, junto a su familia se instaló en la zona Santiago Segundo de la ciudad de El Alto. Cuenta que es del área de Coro Coro, provincia Pacajes, explica que los mineros o son aymaras o son quechuas.

> Tu veías la realidad en las minas, nosotros nos veíamos distintos, Franklin Gutiérrez, Fernando Alcazar y otros. Fuimos en un principio los que damos al CEFREC un espacio para podernos desenvolver. Ahí nació la necesidad de aprender a hacer cine, no solo ver las películas sino expresarnos. Una generación linda de cineastas, de los barrios, etc, otra hubiese sido la historia de tener la posibilidad de hacer cine en esa época.

El CEFREC no nació con capital financiero, sino humano. El pequeño grupo inició con una cámara, pero no contaban con una isla de edición, así que muchos de los registros no lograron ser editados. Estos jóvenes realizadores debían trabajar en otras producciones para lograr un mínimo de espacios para llevar adelante los proyectos que querían cumplir.

Sandra Chuquimia, es una de las jóvenes integrantes de la institución. Se desenvuelve en tareas de coordinación y edición de imágenes junto a otros integrantes de CEFREC, mientras se lleva adelante la entrevista con Ticona.

En el momeno en que se desarrolló la entrevista, el equipo se preparaba para trasladarse a municipios de Santa Cruz y Cochabamba para concretar nuevas producciones. Los jóvenes son del CAIB y a la vez que trabajan, alistan su tesis para optar al título de técnicos audiovisuales en la Universidad Indígena, proyecto que se desarrolla en convenio con la Escuela de Gestión Pública. Los chicos observan a Chuquimia y afirman orgullosos que es una excelente editora. La joven comparte una tímida sonrisa.

El CEFREC no nació con capital financiero, sino humano. El pequeño grupo inició con una cámara, pero no contaban con una isla de edición, así que muchos de los registros no lograron ser editados.

Espíritu juvenil

En general, comenta Ticona:

> Lo que yo valoro es que trabajar en el CEFREC me ha dado la oportunidad de conocer mi país y conocerlo desde adentro, el hecho de haber estado en comunidades, en lugares donde no te imaginas, eso es muy valorable, una de las primeras experiencias que yo recuerdo es la gira que hicimos cuando concluyó la etapa de organización en Yotala. El festival siempre se ha propuesto llevar el cine a los lugares más alejados e hicimos un recorrido por comunidades guaraníes, entre Sucre y Santa Cruz. Armamos un equipo con compañeros de Paraguay y Colombia. Ese viaje me cautivó, fue reconocerte en la gente, descubrir el potencial del audiovisual. Nuestra llegada a las comunidades era un acontecimiento, la gente nos recibía, todos participaban para ver las películas y acompañaban la difusión y nosotros hicimos un trabajo de interacción viendo las producciones, participando, replicando. En esa época estaba ya el bilingüismo, ellos hablaban entre ellos guaraní, pero entendían el castellano.

La joven aymara, Sandra Maribel Chuquimia Quiuchaca, que no ha dejado de trabajar en la

edición de un programa audiovisual, se toma un descanso para relatar su experiencia: "Me gusta haber participado en la elaboración de distintos materiales que son propios de nuestras comunidades, nosotros hemos elegido qué queremos hacer y también rescatando nuestros valores, nuestra identidad cultual", dice Chuquimia Quiuchaca, de 26 años, de la comunidad Chichapoya del municipio de Copacabana del departamento de La Paz.

Chuquimia integra la Coordinadora Indígena Audiovisual, CAIB, y apoya en las producciones audiovisuales al Cefrec desde hace cinco años.

> Al principio no era tanto y ahora más o menos ya puedo editar los programas. Ya puedo sola, manejo cámaras, y hago la edición de videos. El CEFREC realiza distintos talleres en La Paz y Cochabamba, así me integré y el 2012 empecé a trabajar en Radio San Bartolomé en Chulumani, ahí recién estaba cumpliendo 18 años. Ya era mi decisión, trabajaba en la radio porque antes de esa edad no puedes decidir, pero luego ya empezamos a cubrir y siempre venía a participar en los talleres y cada año que pasaba, más me incorporaba en los talleres. Y una de esas Don Abel[2] me preguntó si me interesaba participar en una pasantía que se estaba desarrollando con los de Canadá. A eso vine, tres meses antes y luego me quedé otros tres meses. Cuando no practicas te olvidas, pero cuando practicas más conocimiento adquieres. Antes yo tenía miedo editar. Yo me animé para poder estudiar, esa vez, en Erbol porque había un curso para técnico radiofónico; hacia entrevistas, pero aún cámara no sabía y poco a poco aprendí. Luego edité notas para los programas: *Entre Culturas* y *Bolivia Constituyente.* Nosotros hemos ido a nuestras comunidades y ellos saben lo que siempre pasa ahí porque otros medios no sacan la información de nuestros hermanos comunarios. Tiene muchas cosas mi comunidad. El año pasado realizamos una teleserie en donde también he actuado. Soy el personaje principal. Los de mi comunidad me han ayudado. Si te pones de acuerdo con ellos te apoyan. Es así. Es el ayni y el *minka*[3] que siempre se maneja ¿no ve? Eso se sigue manteniendo y siempre es comunitario y tiene muchos valores. La identidad cultural se está manteniendo.

2 Abel Ticona, realizador del CEFREC.

Rodaje de Vuelve Sebastiana

"Me gusta haber participado en la elaboración de distintos materiales que son propios de nuestras comunidades, nosotros hemos elegido qué queremos hacer y también rescatando nuestros valores, nuestra identidad cultual"

Significados

Preguntamos a Sandra Maribel Chuquimia Quiuchaca ¿Qué cosas diferentes notas en el aymara en relación al castellano? Y nos responde:

> El aymara es muy dulce, a veces en castellano ya no puedes decir y a veces se resume y no son como el aymara en cuestión del significado que tiene la palabra. No se traduce, algunas cosas parecidas se traducen. Cuando hablas en aymara es distinto, queriendo a una persona más todavía, más entendible puedes explicar mejor, pero cuando se traduce es otra cosa. Pero también el idioma aymara ya se ha castellanizado, no es 100% puro porque hay algunas palabras en el castellano que no se pueden traducir, en mi región todavía algunos hablan, por ejemplo, ya no se sabe cómo decir televisor, radio, computadora, elementos que no se conocen y eso ya no puedes cómo traducirlo

3 En las culturas andinas el *ayni* como la *minka* o *minga*, originariamente, era el trabajo comunal en tareas de beneficio común, como caminos, depósitos o collcas, lagunas o "cochas", entre otros.

> en aymara y también ya no es lo mismo como antes, La gente misma lleva otras palabras y poco a poco se está castellanizando.

Chuquimia, ahora orgullosa por lo que ha logrado nos cuenta que:

> Yo no conocía mucho la ciudad y mucha gente que venía de afuera nos criticaba, volvían y nos decían que nunca vamos a ser así, que nunca vamos a sobresalir, hay algunos como en todas partes que se sienten más superiores porque tiene dinero, esos decían: ustedes nunca van a ser nada y nosotros decíamos, algún día vamos a tratar de ayudar a nuestra comunidad, incluso ayudé siendo dirigente, a las hermanas las hemos organizado porque antes no habían las Bartolinas[4], mi papá también es dirigente y lo apoyo y siempre estamos apoyándonos. Me siento orgullosa. En algunas partes me he sentido discriminada, una mujer de pollera manejando cámara, los camarógrafos varones trataban de empujarte, peor con una mujer de pollera, pero no les demostré miedo. Que siempre es, pensé, yo puedo hacer lo mismo que ellos y ya no les daba importancia y como asistía a todas las actividades tuvieron que acostumbrarse.

Por el CEFREC han pasado varias generaciones y junto a ellos y en coordinación con el CAIB se han formado comunicadores indígenas; sin embargo, es importante reconocer que esa base fue cimentada por una primera generación integrada por: Ivan Sanjinés Saavedra, Franklin Gutiérrez Zarate, Reynaldo Yujra Quispe, Max Silva Tapia y Pancho Cajías, éste último estuvo hasta que le tocó dejar la vida. Ahora, tanto las cámaras como las islas de edición son ocupadas también por talento juvenil femenino.

Y esa presencia femenina ha sido notoria desde el inicio de la historia del cine en Bolivia, cuando se contó con la primera actriz, mujer, niña e indígena, Sebastiana Kespi, en la película que le dio notoriedad tanto al país como al cine indígena de la mano de Jorge Ruiz.

Chipayas en el cine, memoria viva

El cine como producción audiovisual nació en Bolivia a partir de la curiosidad y la mirada de Jorge Ruíz Calbimonte, quien desde un inicio, junto a otros jóvenes productores como Augusto Roca, se enfocó en el registro de situaciones y personajes que no integraban su entorno social. De esa manera su primera película fue: *Viaje al Beni*; luego *Virgen India*, sobre la Virgen de Copacabana y en una tercera producción ya reveló, a través de su cámara, la existencia de los bolivianos indígenas con el filme: *Donde nace un imperio* (1949), la primera cinta que hizo uso del color en Bolivia y la primera, centrada en documentar indígenas.

Sin embargo, lo más importante fue que visualizó una etnia indígena considerada en peligro de extinción, de la cual se habló y publicó ampliamente[5]. Una de esas publicaciones puede hallarse en la revista *National Geographic* de 1999, en la cual se sostiene que los Uru-chipayas son una de las tres etnias de las cinco mil autóctonas más antiguas del mundo[6]. Actualmente las comunidades se sitúan cerca al salar de Coipasa, en la desembocadura de los ríos Lauca y Barras, con la frontera con Chile, algunas comunidades se ubican a lo largo del Desaguadero y tienen como centro la población de Santa Ana de Chipaya en el departamento de Oruro.

En 1951 realiza su primer documental antropológico: *Los Urus* y en 1953 *Vuelve Sebastiana*, un documental que integra la ficción y que documenta la vida de los chipayas en Oruro, producción que llegaría a constituirse en su máxima realización. Sebastiana Kespi, una niña chipaya de solo 12 años, fue la protagonista de esa producción lo que la consagró como la primera

4 La Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia - Bartolina Sisa, conocida también como Federación de Mujeres Campesinas Bartolina Sisa o como las "Bartolinas" con siglas: CNMCIOB-BS es una organización de mujeres bolivianas y la primera organización de mujeres del campo en Sudamérica. LLeva el nombre la heroína aymara del siglo XVIII Bartolina Sisa y fue fundada el 10 de enero de 1980 en La Paz con el objetivo de que las mujeres de las áreas rurales de Bolivia participaran plenamente en la toma de decisiones políticas, económicas y sociales en los avances del país.

5 Manuel Chaparro Escudero, *Memorias Chipayas,* 2007

6 https://archive.li/AJHie

mujer indígena en el cine boliviano. La película tuvo enorme impacto sobre todo en eventos de cine en el exterior y obtuvo varios reconocimientos.

Varios investigadores sostienen que su lengua originaria fue el pukina, lengua madre de otra antigua civilización conocida como Los Chullpas, de quienes se cree son descendientes los Uru chipayas. Posteriormente, con la invasión y el dominio aymara, los chipayas se convirtieron en personas trilingües y hasta cuatrilingües, ya que para sobrevivir adoptaron el lenguaje del invasor aymara, en otros casos, aprendieron también el quechua y el castellano.

Muy pocos de los actuales chipayas conservan el pukina, eso se debe posiblemente a la poca lealtad lingüística con el idioma, los jóvenes hablan más el castellano y el aymara. Por otro lado, quizá por el poco conocimiento que se tiene sobre esta cultura, pese a las investigaciones y a que es una de las más conocidas, se cree que los chipayas viven en completa miseria, sin considerar la lógica ancestral que ellos han empleado para la construcción de sus viviendas cónicas (redondas, de adobe y doble pared para resistir el frío). Las autoridades bolivianas han pretendido proveerles de casas de ladrillo, calamina y forma cuadrada; acción que generó la pérdida de las construcciones originales.

Esa es una de las dificultades por las que esta cultura y otras atraviesan al momento de interrelacionarse con la "civilización".

Los chipayas, de acuerdo a su creencia espiritual, se consideran "seres del Alba", se llaman a sí mismos en su lengua "Jasshoni" que quiere decir: "Hombres del agua", o "kot' suñs", gente del lago que integra sus creencias originarias con las creencias de la religión católica.

Sinopsis del filme Vuelve Sebastiana

La niña Sebastiana, de solo 12 años, se interna en el prohibido pueblo vecino, el de los aymaras, su abuelo la busca y la encuentra en ese pueblo e intenta convencerla para que regrese con él y su familia. A través de ese sencillo argumento, Jorge Ruiz retrata la vida, la agricultura, creencias, costumbres, mitos, ritos, vivienda. Al regresar el abuelo y la niña hacia su pequeña comunidad, el anciano cae y muere abatido por el esfuerzo del rescate. Casi agónico conmina a su nieta a dejarlo en la ruta y continuar su regreso a su aldea.

El filme tiene como epílogo el ritual del entierro del viejo, al cabo del cual Sebastiana vuelve a su pueblo. La actriz chipaya, Sebastiana Kespi, falleció en octubre de 2019, en vida fue reconocida como "Tesoro humano viviente y Premio Nacional de Gestión Cultural, Gunnar Mendoza-2016.[7]

Muchas otras producciones audiovisuales se realizaron sobre los chipayas, documentales, libros y exposiciones de fotografía tuvieron como base de inspiración esta antigua civilización, pero nada superó la histórica pieza cinematográfica Vuelve Sebastiana que forma parte del legado de Jorge Ruiz, legado fílmico que integra desde 2013 la Memoria del Mundo (MOWLAC) de la Unesco[8].

Como se mencionó líneas arriba, el CEFREC completó más de 400 producciones audiovisuales, a modo de ejemplo y para completar esta remembranza sobre el lenguaje audiovisual indígena, la institución brindó una lista de algunas producciones solo en el periodo de un año. Parte de las mismas se puede hallar en la página web: www.plurinacional.tv o bien, en la Videoteca física de CEFREC que funciona como un Archivo de los pueblos indígenas.

Producciones 2018 - 2019

7 La Embajadora, la niña de la sonrisa chipaya. http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/embajadora-nina-sonrisa-chipaya-tendencias_0_3247475250.html
https://archive.li/6WobZ
Pasiones que hacen historia, el cine y la cultura ancestral. https://issuu.com/cambio2020/docs/la_esquina_29-12-16

8 https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/la-obra-del-cineasta-jorge-ruiz-se-integra-a-la-memoria-del-mundo-de-unesco_3rI4D6C1iGYnOgY2vRGmj2/
http://www.ricila.com/legado-cinematografico-de-jorge-ruiz
https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/obra-jorge-ruiz-integra-memoria-mundo-unesco/20131216004400456747.html

El trabajo del CEFREC es muy amplio, mencionamos parte de esa filmografía referida a un año de trabajo:

Chhalaqu - la esencia de la economía comunitaria

Docuficción 12 min. 51seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Sandra Chuquimia, María C. López, Efraín Callisaya, Antenor Medina, Fortunato Apaza, Enriqueta Suarez, Josefa Chipana

Sinopsis: Permite conocer uno de los pilares fundamentales de la economía comunitaria de pueblos aymaras y quechuas, como es el intercambio, trueque o *chhalaqu*, de productos agrícolas, que permite el abastecimiento de alimentos a familias de distintas regiones, sin la presencia obligada del dinero.

Sumaq kawsay (vivir bien) - para volver a nuestra comunidad

Ficción 11 min. 20 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Sandra Chuquimia, María C. López, Efraín Callisaya, Antenor Medina, Fortunato Apaza, Enriqueta Suarez, Josefa Chipana

Sinopsis: El denominado proceso de cambio en Bolivia, cuya finalidad es el *Suma Qamaña, Sumaq Kawsay* o Vivir Bien, ha permitido que muchas comunidades indígenas originarias, recuperen sus vitalidad productiva y económica y las familias vuelvan a vivir en ellas, evitando la migración a las grandes ciudades, situación que esta historia de comunarios quechuas de Tarabuco –Chuquisaca, nos permite advertir.

Milagrosa víctima del feminicidio

Corto documental 10 min. 45 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables Sandra Chuquimia, María C. López, Efraín Callisaya, Antenor Medina, Fortunato Apaza, Enriqueta Suarez, Josefa Chipana

Sinopsis: Shirley, una muchacha quechua de Tiquipaya – Cochabamba, no fue solamente una víctima más del feminicidio, sino que su figura se sobrepuso al mismo y se erigió como un símbolo de valentía y ejemplo de lucha para otras mujeres y un símbolo de fe para muchas familias en Cochabamba.

El quesillo cochabambino

Corto documental 8 min. 45 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Desiderio Ochoa, Deysi Llusco, Ermelinda Montial, Alex Pancho, Alberta Condori, Judith Cumara, Marilyn Arapeño

Sinopsis: Un recorrido por la forma de elaboración del quesillo, una tradición alimentaria de Cochabamba y su arraigo en la economía de las familias campesinas.

Taqikonawa poqaña pachaparjama - todo en su debido tiempo

Corto documental 9 min. 38 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Samuel Huanca, Eusebio Caba, Esperanza Robles, Susana Pacara, Isabel Rodríguez, Mireya Apace, Adolfo Moye

Sinopsis: En la cultura y cosmovisión aymara la ejecución de la música se interpreta en armonía con la naturaleza y el ciclo agrícola de producción, generando un diálogo entre las personas y la Madre Tierra, algo que hoy en día las nuevas generaciones casi desconocen.

Yap+rae mgouundive - bailemos con el mgouu

Corto documental 8 min.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Samuel Huanca, Eusebio Caba, Esperanza Robles, Susana Pacara, Isabel Rodriguez, Mireya Apace, Adolfo Moye

Sinopsis: En los últimos años la llegada de las tecnologías de la comunicación, como los celulares, a las comunidades y pueblos indígenas, es avasallante e inevitable, por lo que resulta necesaria una reflexión sobre su impacto en la forma de vida, la identidad cultural y el pensamiento de las nuevas generaciones.

Florentina Medina el liderazgo de una mujer joven

Documental testimonial 9 min.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Claudia Condori, Efigenia Encinas, Lino Poma, Reyna Huanaco, Florentina Medina, Eugenio Rodríguez

Sinopsis: Florentina, es una joven quechua que vive en el Municipio de Tarabuco – Chuquisaca. Desde niña se proyectó como líder, dirigente y autoridad de su comunidad hasta llegar a ser Presidenta del Consejo Nacional de Autonomías Indígenas Originarias y Campesinas y actualmente se desempeña como comunicadora y educadora de las nuevas generaciones de su comunidad.

Misk'i chakjllitu - dulce choclo

Corto documental 11 min. 25 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Ruth Abelo, Manfred Lopez, Julian Mamani, Lourdes Bernabé, Yola Poma, Zenobio Marca, Javier Chambi

Sinopsis: La producción del choclo, a la que se dedican la mayoría de los pobladores de la comunidad de Sunchupampa, en el municipio de San Benito (Cochabamba), nos cuentan que su principal problema como productores es la falta de mercado para su producto, ya que son los intermediarios quienes se llevan esta producción a precios bajos e injustos, lo cual incide en los ingresos económicos de sus familias. Ellos demandan a las autoridades locales estrategias para que puedan encontrar mercados alternativos a su producción.

Nuestra madre naturaleza llora

Corto documental 16 min. 45 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Deysi Llusco, Desiderio Ochoa, Ermelinda Montial, Alex Pancho, Alberta Condori, Judith Cumara, Marilyn Arapeño

Sinopsis: Los desastres naturales que ocurrieron en la zona de Chilimarka (Cochabamba) en febrero de 2017, representan una advertencia sobre las terribles consecuencias ambientales que se pueden ocasionar si seguimos maltratando nuestro medio ambiente, ríos y bosques, tal como lo relatan los propios protagonistas de este hecho, que costó vidas a la población afectada.

Con fuerza y pasión. Testimonio de una comunicadora quechua

Documental testimonial 10 min.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Deysi Llusco, Desiderio Ochoa, Ermelinda Montial, Alex Pancho, Alberta Condori, Judith Cumara, Marilyn Arapeño

Sinopsis: En versión propia, Susana nos relata su vida y trayectoria como artista y comunicadora quechua, desarrollando su trayectoria de lucha junto a las organizaciones sociales en Cochabamba y en el norte de La Paz.

Juntas por la Tierra

Docuficción 14 min. 45 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Samuel Huanca, Eusebio Caba, Esperanza Robles, Susana Pacara, Isabel Rodríguez, Mireya Apace, Adolfo Moye

Sinopsis: Una historia de reflexión que nos muestra los intentos por cambiar la imposibilidad del acceso y titulación de las tierras a las mujeres, algo históricamente arraigado por la tradición y la visión machista y colonial y que hoy se intenta revertir por el Estado Plurinacional.

Markasar kutt'aña - volviendo a nuestra comunidad

Ficción. 12 min. 46 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Claudia Condori, Efigenia Encinas, Lino Poma, Reyna Huanaco, Florentina Medina, Eugenio Rodríguez

Sinopsis: Los principios y valores de la nación aymara hacia la vida familiar y comunitaria, es reflejada en la historia de un joven aymara que migra a la ciudad, donde niega su origen por su pareja, quien posteriormente lo abandona a él y su pequeña hija. Es cuando él reflexiona sobre los consejos de su padre y decide volver a su comunidad y reconciliarse con su familia.

T'anta llajtaymanta pan de Arani

Corto documental 8 min. 25 seg.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Lourdes Bernabe, Yola Poma, Ruth Abelo, Javier Chambi, Manfred, López, Julián Mamani, Zenobio Marca

Sinopsis: Un reportaje sobre una tradición milenaria de la población de Araní (Cochabamba), como es el pan que se elabora en esta población, irremplazable e inigualable. Probar el famoso pan de Arani se ha convertido en un gusto que ni propios ni extraños pueden evitar al pasar por Cochabamba.

Mama Encarna la artista del pueblo

Documental testimonial 11 min.

Producción: CAIB – CEFREC

Responsables: Lourdes Bernabe, Yola Poma, Ruth Abelo, Javier Chambi, Manfred López, Julián Mamani, Zenobio Marca

Sinopsis: Un homenaje a la destacada trayectoria de la primera artista e intérprete de quechua, natural de la comunidad de Sunchupampa, que, en su propio idioma, fue la primera mujer en grabar un disco en un estudio profesional en Cochabamba.

Tejiendo futuro / regresando a la tierra

Memorias del pueblo con ojos de mujeres

En esta serie de ficción para televisión, primera en su tipo en Bolivia, se presentan dos historias que se desarrollan en torno a la vida de dos valerosas mujeres indígenas, una en la región occidental del país ambientada en el lago Titicaca y, de manera principal en el momento de la guerra del gas ocurrida en las ciudades de La Paz y el Alto en octubre de 2013. La otra historia transcurre en la Amazonía boliviana del Beni, con sedes en las ciudades de Trinidad y la localidad de San Ignacio de Mojos, durante la época de la histórica marcha indígena ocurrida en 1990.

Bibliografía

Rojas, J. "Artista recupera imágenes y voces de las entrañas mineras". La Esquina, Periódico Cambio, pp. 8-10.

Recepción: *13 de junio de 2021*
Aprobación: *18 de julio de 20211*
Publicación: *Agosto de 2021*

Reseña

RESEÑA

Dios y la máquina, singularidad y serialidad en la pintura colonial andina

Karin Schulze Benavides*

Resumen. En el catálogo de la muestra del Museo Nacional de Arte: *Dios y la máquina, singularidad y serialidad en la pintura colonial andina*, encontramos textos que explican cómo la pintura fue fundamental para la colonización y apreciamos obras pictóricas de los siglos XVI a XVIII, realizadas por artistas locales.

Descriptores. <Pintura colonial> <Arte> <Barroco andino> <Museografía>

God and the machine, singularity and seriality in Andean colonial painting

Abstract. In the catalog of the sample of the National Museum of Art: God and the machine, singularity and seriality in Andean colonial painting, we find texts that explain how painting was fundamental for colonization and we appreciate pictorial works from the 16th to 18th centuries, made by local artists.

Keywords. <Colonial painting> <Art> <Andean

* Actualmente es guía y mediadora cultural en el Museo Nacional de Arte de Bolivia. Estudió arte en la Academia Nacional de Bellas Artes Hernando Siles, con mención en pintura y técnicas bidimensionales. Egresó de la Carrera de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés. Desde 2006 imparte clases de historia del arte en diferentes universidades e instituciones, tanto privadas como públicas y de educación superior. indelebleindeleble@gmail.com

La primera impresión que da este catálogo de cubiertas blancas es que la portada parece vacua, sin embargo, se puede vislumbrar el brillo del título: DIOS Y LA MÁQVINA[1]. El catálogo de la muestra anual de colección del Museo Nacional de Arte de Bolivia (MNA), se compone de: presentación, texto curatorial de la muestra, una parte investigativa con cinco textos especializados –cuyos autores son: Lucía Querejazu (quien además es la editora del catálogo), Pablo Quisbert, José Arispe, Luciana Molina y Max Jorge Hinderer Cruz− y otra división con textos acerca de la museografía, donde se explica en cuanto a la selección de obras, su montaje y las fichas técnicas de cada una de las obras seleccionadas para la exposición, realizadas en el territorio andino del actual Estado Plurinacional de Bolivia.

Como indica la presentación, el catálogo reúne los textos que sustentan la museografía propuesta para realizar una interpretación de la producción artística, como parte de la dominación ejercida durante la colonia en territorio andino. En el texto curatorial, Max Hinderer Cruz −director del museo en un principio, quien además es filósofo y curador− y Lucía Querejazu −historiadora, investigadora y teórica del arte, para el momento de la publicación había pasado de curadora a directora del museo− reflexionan acerca de la fusión del sistema de cristianización, que reformula la sociedad con el sistema tributario, generando fuerza de trabajo por medio de la colonización del imaginario de las personas. Esta colonización se logró gracias a la producción de las obras de arte a gran escala, ejecutada a través del trabajo gremial, realizado por artífices, en su mayoría de ascendencia indígena. Su producción se relaciona igualmente con la tensión existente entre la reincidencia de algunas temáticas en algunas imágenes, que contrasta, con la particularidad de ciertas obras. Otro aspecto que señalan es la contraposición de la visibilización de los registros cristianos que buscaba invisibilizar la espiritualidad andina.

En la investigación acerca de la *Circulación y producción de pintura entre Cuzco y La Paz (Siglos XVI-XVIII)*, Lucía Querejazu nos ayuda a comprender las múltiples lecturas que pueden realizarse en torno a la muestra, poniendo énfasis en la imagen como transmisora de mensajes, ya que puede ser considerada un lenguaje que no requiere traducción y por su carácter pedagógico fue sustancial, para sentar la presencia del poder imperial católico. Esto facilitó la implantación de ideas propicias, no únicamente con el fin de evangelizar a la población americana, sino para imponer modelos ideales de comportamiento social-cristiano. Por tanto, el flujo de estampas de grabados −que servían como modelos para la realización de pinturas− entre Europa y América fue sumamente fomentado. Las imágenes presentaban contenidos específicos, pedagógicos y muy claros para que los preceptos cristianos sean comprendidos por la población, con el propósito de expresar claramente las virtudes aceptadas y los vicios considerados pecado en el cristianismo.

Se resalta que en Cuzco, por ejemplo, entre los siglos XVII y XVIII el 75% de los artistas era considerado de origen indígena, mientras el resto eran criollos, mestizos, españoles, italianos y de otras naciones europeas. Para abastecer la demanda de obras, la forma de producción en los talleres se caracterizó por ser en cadena. Es así que se puede hablar de la serialidad en la producción durante la colonia. Este texto ya comienza a dar luces respecto a la muestra, especialmente en cuanto al montaje que se realizará para la misma.

El artículo, escrito por el historiador Pablo Quisbert, titulado: "La devoción a las ánimas del purgatorio: Imposición y adopción de un programa ideológico e iconográfico", afirma que la implantación de la creencia acerca de un purgatorio, al que la mayoría de las almas iban después de la muerte, fue abundante durante la colonia. La difusión de esta idea se llevó a cabo gracias a catecismos y sermonarios producidos para la catequesis de pueblos indígenas en los que se explicaba cómo las animas llegaban a él, para pagar por sus pecados, por muy pequeños que fueran. Este texto cuenta con gran cantidad de bibliografía y fuentes pri-

1 La U es sustituida por la V en la palabra: máquina, puesto que la diferenciación de estas dos letras no estaba bien delimitada hasta el siglo XVI y se utilizaba mayormente la V; remontándonos, con este detalle, a la época de la muestra del catálogo.

Museo Nacional de Arte: *Dios y la máquina*

marias de archivos: ALP, ABNB y AHP[2], especialmente testamentos que respaldan sus afirmaciones de forma muy ilustrativa. Quisbert además presenta una nueva propuesta donde vincula la devoción a las ánimas del purgatorio y la relación entre las almas con los vivos, con la costumbre andina que continuó durante el siglo XVIII de desenterrar a sus difuntos para celebrarlos y, a su vez, con el culto a las ñatitas en noviembre, que continúa hasta la actualidad, hacen de este texto un gran aporte tanto para el catálogo como para continuar investigando al respecto.

De ahí se relaciona el espacio físico con el espacio de poder, que en la colonia se utilizó para conquistar las subjetividades locales que no corresponden a contextos en América. Sin embargo, afirma, no es cuestión de des-aprender el arte sino de des-aprender a mirar el arte.

El texto: "Los caminos del cobre en la religiosidad andina", de Luciana Molina, pedagoga del museo, refiere al tránsito en Europa (dentro del continente hasta llegar a España) para finalmente, llegar a América, de pinturas en cobre (aunque al mismo tiempo, recuenta estampas de grabados realizados en matrices de cobre) y es relacionado con la utilización de este material, en época prehispánica por comunidades andinas, afirmando con esto que la producción de láminas de cobre pintadas en la zona andina fue prolífica. Según Molina, el cobre fue utilizado como soporte de obras pictóricas, hasta el siglo XIX en América, cuando en Europa su uso ya había sido discontinuado, aunque, como ella misma indica, por lo menos en la zona andina, durante el siglo XIX se sustituyó el cobre por el latón. Este trabajo indica ser un estudio inicial "para la comprensión del uso del cobre como un punto de encuentro entre dos tradiciones culturales." (pp. 56).

José Franco Arispe, artista y curador del MNA titula su escrito: "Des-aprender el arte", donde, a tiempo de dar voz al museo, cuestiona "su misma esencia a partir de reconocerse como un dispositivo colonial (conquistador)" (pp. 60). Al referirse al acto de ver, se interesa por el lugar desde dónde se ve, como un punto de vista único. Sin embargo, afirma que podemos movernos de lugar y decidir desde dónde mirar. De ahí se relaciona el espacio físico con el espacio de poder, que en la colonia se utilizó para conquistar las subjetividades locales que no corresponden a contextos en América. Sin embargo, afirma, no es cuestión de des-aprender el arte sino de des-aprender a mirar el arte. Esto se logra desplazándose del lugar hegemónico, descubriendo miradas distintas para producir nuevas subjetividades desde el contexto local.

En el texto "La percepción y la máquina. La economización de la vida y la producción de una nueva sensibilidad en la experiencia colonial andina del siglo XVI", Max Jorge Hinderer Cruz observa que la reorganización de la percepción, de las subjetividades y sensibilidades de la población, fue fundamental para la colonización en América. Esto implica que se consiguió "colonizar el imaginario", "desde el interior" gracias a las imágenes religiosas que jugaron un papel primordial en la evangelización y la formación de una conciencia moral. Todo esto de la mano de los intereses económico-políticos coloniales, ya que hubo un conjunto de políticas de reforma en la Gran Junta convocada por Felipe II. Esta Junta Magna "tenía como objetivo general la sistematización y estandarización del conocimiento y del gobierno de todos los territorios coloniales españoles en América." (pp. 76). Se aplicaron varias leyes, con un sistema que dejaba de lado la violencia física para mantener a las poblaciones en relativas buenas condiciones con el fin de garantizar la fuerza de trabajo, especialmente para la mita[3] en Potosí. Se llevó a cabo un sistema de reasentamientos en reducciones donde se controló el comportamiento de individuos. Incluso, se estandarizó el sistema binario de género con roles específicos en la familia y se racializó la división social, reprogramando así la percepción y las sensibilidades. Estas reformas llamadas filipinas se encuentran estrechamente relacionadas con la

2 ALP: Archivo de La Paz
ABNB: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
AHP: Archivo Histórico de Potosí

3 En este contexto, mita fue el sistema de trabajo (inspirado en la mita incaica) que aplicó la Corona española en la época colonial a los indígenas del área andina. Esta mita colonial consistía en la realización obligatoria, por parte de estos, de determinadas tareas vinculadas a la actividad productiva como el trabajo minero en el cerro Rico de Potosí para la extracción de la plata.

economización de todos los aspectos de la vida, gracias a un sistema global, sustentado por los diferentes mecanismos de dominación colonial que dan título a esta muestra.

En la siguiente parte del catálogo, Lucía Querejazu explica la selección de obras, por parte de curaduría, bajo tres ejes principales: el primero hace referencia a la pintura como parte primordial de la dominación colonial, el segundo recuenta la producción en serie de las obras y el tercero muestra las imágenes como testigos de una cristiandad que convivió con otros registros espirituales andinos. El montaje destaca la museografía donde algunas salas están dedicadas enteramente a una sola obra. Mientras, en otras salas, las pinturas están dispuestas una detrás de otra, montadas en parantes de aluminio (en lugar de estar colgados de los muros).

Las obras de la muestra a que refiere el catálogo están repartidas en trece salas temáticas. Todas las salas y cada una de las obras se encuentran explicadas con fichas en el catálogo. Al inicio de cada sala, se encuentra el nombre de la misma con su fotografía. Cada ficha por su parte también presenta una imagen de la obra en página completa registrando e ilustrando la museografía.

Al leer estas fichas se obtiene gran cantidad de información en cuanto a sus detalles e iconografía,

se advierte que la mayoría de las obras elegidas para esta muestra no tienen firma, por tanto, son de autor desconocido y seguramente fueron pintadas por artistas, que en muchos casos no sabían escribir.

como es de esperar, pero también se advierte que la mayoría de las obras elegidas para esta muestra no tienen firma, por tanto, son de autor desconocido y seguramente fueron pintadas por artistas, que en muchos casos no sabían escribir. Ciertamente, es rescatable haberle dado no solamente espacio sino protagonismo a obras de artistas desconocidos, que quedaban en segundo plano o incluso en los depósitos. En cambio ahora pueden ser apreciadas en salas por los visitantes, con mayor detenimiento y se puede llegar a nuevos análisis gracias a esta nueva mirada.

Bibliografía

Querejazu, L. (ED.) (2020) *Dios y la máquina, singularidad y serialidad en la pintura colonial andina. Catálogo de la exposición* (La Paz, 2019). La Paz: Museo Nacional de Arte.

Recepción: *5 de junio de 2021*
Aprobación: *30 de junio de 2021*
Publicación: *Agosto de 2021*

Museo Nacional de Arte: *Dios y la máquina*

Tradición, Cultura y Fe

Festividad de la Santísima Trinidad del Señor Jesús del Gran Poder, declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (Unesco, 2019).

Normas para colaboradores

Piedra de agua / Jawir qala / Rumi waku / Ita-i es una revista académica arbitrada cuatrimestral de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, cuyo propósito es incentivar la investigación y promover la reflexión académica sobre el patrimonio cultural, documental e histórico por medio de estudios inéditos especializados que desarrollen temáticas referidas al arte, historia, literatura, museos y cultura, impulsando el desarrollo científico cultural en Bolivia y Latinoamérica.

Características de los artículos

Artículos de investigación. Deben ser originales, inéditos, fruto de un proceso de investigación en el que se presenten los resultados, con una estructura base compuesta por: introducción, metodología, resultados y reflexiones finales.

Ensayos. Son también bienvenidos los ensayos (basados en fuentes originales), que, desde perspectivas críticas, interpretativas o analíticas muestren resultados de investigación sobre temas específicos.

Notas. Otra sección de la revista, aglutina una diversidad de textos o temáticas referidos a disciplinas artísticas vinculados a patrimonio cultural, documental e histórico, los que, en la medida de lo posible, también toman como guía las características anteriormente desarrolladas.

Reseñas. Artículos de revisión, sistematización o análisis de investigaciones ya publicadas que contengan un sólido sustento y análisis.

Estructura de los artículos/ensayos/reseñas

Los artículos deberán necesariamente consignar: Título. Autor (que incluya una breve referencia, máximo de una línea académica, artística o de otra índole, y una dirección electrónica). Resumen del artículo (200 palabras como máximo); el mismo resumen traducido al inglés. Palabras clave (entre 4 y 6 que describan el contenido del texto); las imágenes (si las hubiera), deben ser de libre uso y estar acompañadas de sus respectivas referencias o pies de foto.

La extensión de los artículos no podrá ser menor a 6.000 caracteres con espacios, ni mayor a 40.000. Todos los textos deberán presentarse en formato Word, en tipografía Times New Roman N° 12, consignando las imágenes en un archivo aparte.

Proceso de evaluación

El Comité Editorial verificará el cumplimiento de las características mencionadas, así como la pertinencia del artículo, sometiendo el contenido a la evaluación de árbitros anónimos. En caso de aprobación, el artículo en cuestión podrá ser sometido a un proceso de corrección de estilo por parte de la revista.

Excepciones

El director de la Revista podrá invitar a un especialista para tratar temas específicos, en cuyo caso no será remitido a criterio del arbitraje.

Los artículos presentados a congresos internacionales sometidos a evaluación de comités científicos podrán publicarse sin someterse a un nuevo arbitraje.

Los artículos de importancia significativa para el desarrollo del conocimiento, que hubieran sido publicados en otras revistas científicas, podrán ser publicados en *Piedra de Agua* previa autorización del editor de dicha publicación y la aquiescencia del autor.

Envío de textos

Los textos deberán enviarse por correo electrónico a:
revistapiedradeagua@fundacionculturalbcb.gob.bo

Mayores detalles o cualquier aspecto no contemplado en los presentes estándares de publicación pueden consultarse al mismo correo electrónico.

VISTIENDO MEMORIAS
Miradas sobre la indumentaria desde el Museo Nacional de Etnografía y Folklore